
مسرح الدم والدموع

دراسة

فى الميلودراما المصرية
والعالمية

مسرح الدم والدموع

دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية

<٣٦٣>	تقديم: معركة قديمة
<٣٧١>	الفصل الأول * التراث
<٣٩٣>	الفصل الثانى * اسماعيل عاصم وأول ميلودراما مصرية
<٤٠٥>	الفصل الثالث * فرح أنطون بين الطبيعة والميلودراما
<٤١٥>	الفصل الرابع * عباس علام مطالب بعرش الميلودراما
<٤٢٧>	الفصل الخامس * «الهافية» وأزمة الاقطاع المصرى
<٤٣٧>	الفصل السادس * «الذبايح» ميلودراما ناضجة
<٤٤٩>	الفصل السابع * «أولاد الفقراء» وفقير غير عميق
<٤٥٩>	الفصل الثامن * «شقة للإيجار» والثورة الشاملة
<٤٦٩>	الفصل التاسع * «الدخان» والثورة المستحيلة
<٤٧٩>	خاتمة * ميلودراما بلا مخدرات

تقديم

معركة قديمة

فى أواخر عام ١٩٢٦، قامت معركة فنية قصيرة - ولكنها طريفة - بين الدكتور سعيد عبده وبين الأستاذ محمود كامل المحامى.

شهدت هذه المعركة إعداد مجلة الكشكول عن أيام ١٧، ٢٤، ٣١ ديسمبر من العام المذكور، وبدأها بالطبع «الناقد» الدكتور سعيد عبده، وهو إذ ذاك شاب فى عنفوان قدرته الفكرية والبلاغية، يذهب إلى هدفه مختالاً وعدته؛ لسان لاذع، وعقل لا يطرف، وروح واثقة بعدالة ما تطلب. وكانت مناسبة المعركة مسرحية كتبها الأستاذ محمود كامل بعنوان «الوحوش»، وقدمتها فرقة رمسيس فى العام ذاته، وقام فيها يوسف وهبى بدور بارز. لم تعجب المسرحية سعيد عبده، فأعمل فيها لسانه اللاذع، وجعل من نقدها مناسبة هاجم فيها فن الميلودراما بوجه عام، وهو الفن الذى كان يكتسح خشبة المسرح المصرى فى تلك الأيام، إثر نجاح مسرحيتى انطون يزبك: «عاصفة فى بيت»، و«الذبايح».

وكان سعيد عبده قد أعمل قلمه الحاد فى جسم الميلودراما فى مناسبة سابقة على هذه وفى مجلة الكشكول أيضاً، (١٥ أكتوبر ١٩٢٦)، وذلك حين ذهب يشاهد مسرحية «الصحراء»، من تأليف يوسف وهبى. يومها قال سعيد عبده وهو يخطط الجدل بالفكاهة «غاب جحا عن أهله أعواماً، ثم عاد وقد برح به الشوق إليهم. فسأل أول من طالعه على مدرجة الطريق. قال: أهم جميعاً بخير؟ قال: اللهم إلا كلبك الأمين. قال: ما خطبك؟ قال: أصابه سحر، فعض أخاك، فقتلوه قال: وما فعل الله يا أخى؟ قال: هلك، فماتت أمك حزناً عليه. قال: وارجمته لوالدى المسكين. قال: هون على نفسك، فأبوك قد أراحه الله من زمن، فقد قتله الحزن

على أخيه الذى ذبحه اللصوص. ولولا أن جحا المسكين أدرك غراب البين بضربة صرخته لوف له مصارع أهله أجمعين»^١

ثم يمضى سعيد عبده، مواصلاً نقد الميلودراما، ومعرضاً بما فيها من تراكم الفواجع وحوادث القتل، فيقول: منذ عامين تقريباً، تقدم الأستاذ أنطون يزيك إلى عالم التمثيل برواية: «عاصفة فى بيت»: سلسلة من الآلام تألبت كلها على رأس رجل واحد، هيأت له القبر بعد أن سلبته الشرف والحياة. نجحت الرواية فأتبعها بالذرائع، ويومئذ بكى وأبكى واتخذ من صدور أسرة بأسرها غرضاً وسدد إليه ذخيرة جيش كامل من السيوف والبارود، فلم يدح منها فمماً يقول: كان أبى، ولا عينا تسقى قبر فقيدتها بالدموع».

ثم ينتقل الناقد من هذا التعريض بفن لا يستسيغه ويود لو تخلص المسرح المصرى الناشئ منه إلى عرض شئ من الأسباب التى تساق تبريراً لقيام الميلودراما، ولجأها على خشبات المسارح: اعتذرنا نحن له يومئذ من هذه القسوة بأن عواطف الشعب نائمة، لا توقظها إلا عواصف الآلم، ومنظر الدماء فى المذابح، وقرع الطبول المحزنة على آذان النيام. قلنا رواية فجائع بين ألف رواية تمثل الحياة بما فيها من دمع وابتسام، فلتكن بينها ملحاً، وما يستغنى عن الملح الطعام. لكن يظهر، وأأسفاه، أن الطعام سيستحيل كله إلى ملح. وهذه السلخانة التى كانت بالأمس فكاهة، ظهرت على المسرح اليوم، ولكن بغير قلم الأستاذ يزيك. ويخيل إلى أن السادة المؤلفين قد غيرهم ما أصاب صاحبهم من نجاح فاستطابوا المرعى، واندفعوا يحصدون منه سنابل الآلم، ثم يطحنونها بين حجارة من ألفاظهم الدأوية، ويقدمونها وليمة من دم ودموع لأولئك التعيسين الذين قدر عليهم أن يكونوا أبطالهم على المسرح».

والمصيبة - يمضى الناقد ليقول - أن الأثر الحراق الذى تسعى الميلودراما إلى كسبه وتأكيده، وترمى من ورائه إلى ايقاظ النيام، هذا الأثر لا مفر من يضعف على المدى: «أن بهذا الطبل الداوى تستيقظ العواطف حقاً، ولكن يقظة الاحتضار. ويقينى أن الجمهور المسكين، يوم شهد «الذبايح»، سقطت من عينه «عاصفة فى بيت». وأن هذا الجمهور قد يشهد اليوم «الذبايح» بعد «الصحراء»، فيعجب لها كيف أبكتها بالأمس».

فالميلودراما، إذن، فى رأى الدكتور سعيد عبده، فن ردى، لا يمثل واقع الحياة بما فيها من دموع وابتسام. وهو إلى هذا فن ذو أثر مؤقت، لأن مؤلفيه مضطرون إلى المزايدة على أنفسهم، وعلى بعضهم البعض، فى سبيل الحصول على أثر أقوى وأقوى، ولا مفر لهذا الأثر من أن يصبح أضعف وأضعف، ومن ثم تموت الميلودراما، وتموت معها الآمال المعلقة على نشأة مسرح قومى فى مصر.

وسعيد عبده مستعد - مع ذلك - إلى أن يتحمل نسبة ما من هذه الميلودرامات - واحد إلى ألف كما يقول - شريطة أن تكون فى جودة «الذبايح»، التى يعترف - ضمناً - بأنها ميلودراما جيدة.

فى هذا الجو عرضت مسرحية محمود كامل «الوحوش» فاستغزت سعيد عبده إلى مزيد من التهكم والتعريض والفكاهة الشائكة، بعد أن وجد فيها تحقيقاً لما سبق أن سجله من تكالب المؤلفين على الميلودراما، جرياً وراء النجاح الذى أصاب أنطون يزيك.

قال سعيد عبده فى نقد المسرحية، بعد أن ضغط حجمها - عامداً - إلى حد السخف: «أبطال هذه الرواية سبعة. يموت أحدهم «إلهى». ويموت الثانى خنقاً، والرابع يقتضى عليه بالموت فى المستشفى والخامس يموت منتحراً، والسادس امرأة هى أم أمين أفندى وهذه تموت بمرض القلب، وهناك رجل كان عشيقها، وهذا الرجل مريض بالزهرى، والطبيب الذى يعالجه لوجه الشيطان قد مات مختنقاً، وعندنا فى الطب أن الزهرى المزمن مع عدم العلاج يساوى الموت المؤكد مضافاً إليه التشويه والآلام».

ثم يعرض الناقد لتكنيك المسرحية فيجد أنه «لا يعدو سلسلة مقالات تلقىها طائفة من الأشخاص تقف على خشبة المسرح، هذا يقول فى أضرار الخمر وذلك فى أضرار الكوكايين وثالث فى شكوى الزمان، ورابع فى «وقال يدح»، وخامس فى سفالة الأطباء، وسادس فى نذالة المحامين، ثم يكون جزءاً هؤلاء العواظ الطيبين من كرم المؤلف أن يسلط عليهم عاملاً من عوامل الدمار يؤزهم ازلاً، فإذا المسرح قطعة من سه وائرلو، وإذا الستار كفن للخطباء أجمعين».

ثم يترك سعيد عبده خناق المؤلف ليمسك بخناق يوسف وهبى فيعيب عليه أن يصنع جمهوره بثلاثة مآثم فى موسم واحد، وأن تكون ثلاثتها وليدة أقلام مصرية «إن هذا لكثير، لئن يكن هذا هو الأساس الوحيد لتشبيد المسرح المحلى المزعوم، فليسقط هذا المسرح إلى الأبد، ولنظل كما نحن عيالاً على مسارح الغرب نتقبل منها الصدقات بفرحة وخمول...»



والتقط محمود كامل القفاز فى العدد التالى من الكشكول فى كلمة كتّم فيها غيظه حتى قرب النهاية، دافع فيها عن مسرحيته على أساس أن سعيد عبده تعدد تسخيفها، وقصد إلى المبالغة فى عدد الضحايا فيها، دون استناد لا إلى القانون الذى سوف يبرىء بعضهم، ولا إلى واقع المسرحية ذاتها. ثم انتقل من هذا إلى تبيان الأساس الفنى الذى تقوم عليه المسرحية:

«تتهمنى بأننى حشوت قصتى بالخطب عن الخمر والكوكايين والأطباء.. وماذا أفعل وأنا أنتمى فى ذلك إلى مدرسة مسرحية لها أنصار يعدون بالملايين فى كل أنحاء العالم؟ ألم يأتك خبر المسرح المفيد الذى دعا إليه دوما الصغير، الذى جعل من شرائطه أن يقوم الكاتب واعظاً على المكشوف فوق خشبة المسرح؟ ألم يأتك خبر يوجين بريو^(١)، مؤلفة قصة «المسحور» التى

(١) يوجين بريو، (١٨٥٨ - ١٩٣٢) هو المثبى الرئيسى لفكرة المسرح المفيد. فى فرنسا وفى العالم كله. اشتهر فى أوائل تسعينات القرن الماضى، حين مثل عدد كبير من مسرحياته على خشبة المسرح الحر. وينظر بريو إلى المسرح =

ترجمها مسعود بك ومثلت على مسرح الأوبرا ولم تكن الا خطبة - على حد تعبيرك - عن كيفية الوقاية من الأمراض السرية؟ هل تعلم أن هذا الكاتب من أعمدة المجتمع الفرنسي، وأن قصصه قد ترجمت كلها الى معظم لغات العالم فلاقت نجاحاً وتقديراً أينما حلت، وأن له قصة تعرض الآن على مسرح الأوبرا، هي قصة «الرداء الأحمر»، يصفق لها صفار العمال والعاملات في شيكورييل وسمعان؟ فإذا ذهبنا نشاهد «المسحور» على مسرح الأوبرا، غادر النقاد الصالة بعد الفصل الأول. ماذا نسمى هذا؟ أنا لا أريد أن أسميه جهلاً، ولكنني لو فهمت أن يريد الجمهور والعامّة من الكاتب المسرحي شعبية متطرفة، فأنا لا أفهم أن يسف النقد إلى مطالبة الكتاب بتلك الشعبية المعيبة.

ثم ينهى محمود كامل دفاعه عن مسرحيته قائلاً: أنا لم أقل في يوم من الأيام انني سأكتسح أمثال برنشتين^(١) وباركر^(٢)، ولن يصل بي الادعاء إلى هذا الحد. كل ما أرجوه أن يفهم النقاد - وكان من الواجب أن يفهموا جيداً - أن برنشتين وباركر إذا جلسا ليكتبا فوراً ماض مسرحي مجيد وتطور تاريخي طويل، عليه يعتمدون ومنه يستمدون الوحي.

أما نحن، فماذا وراينا، وراينا الصحراء المترامية الأطراف.



ورد سعيد عبده الرد ذاته الذي يجمع بين الدعاية والوخز وشيء من الأساس الموضوعي لحملته على الميلودراما قال: لتكن يا صديقي تلميذاً لدوما الصغير أو دوما الكبير أو دوما المتوسط. فهذا لا يعنيني ما دامت رائحة روائتك كريهة في أنفي. هذه الأسماء التي تعبدونها وتقدسونها كآلهة أو انصاف آلهة، لم يخلق الله أصحابها من طينة الزير وخلقنا نحن من طينة

= كمثير للخطابة ضد المساوي. الاجتماعية، وهذا يضعف الكثير من مسرحياته. غير أنه في مسرحيات بذاتها يجمع بين النظرة التعليمية وبين عطف عميق على ضحايا هذه المساوي. بين الأفراد، مما يجعل للمسرحيات قيمة فنية وإنسانية واضحة.

ومن هذه المسرحيات. «بنات مسيسو ديبرنت الثلاث»، (١٨٩٨)، وفيها يندد بزواج المصالح و«الروب الأحمر» (١٩٠٠) وفيها كشف لمساوي النظام القضائي، و«البضائع المعيبة»، وفيها يتعرض لأخطار الأمراض التناسلية. (١) هنري برنشتين، (١٨٧٥ - ١٩٥٣) من أنجح كتاب المسرح في فرنسا. وصل ذروة شهرته قبيل الحرب العالمية الأولى. اتقن صناعة المسرحية، ودرت عليه مسرحياته أرباحاً طائلة قدرت بثمانية مليون دولار. ظلت مسرحياته تفل عشر سنوات متصلة في مكان ما أو آخر. وذات مرة قدمت ثمانون من مسرحياته دفعة واحدة في أماكن متفرقة. ومن مسرحياته: «اللس» التي تقدم على الاثارة، (٩٠٦)، و«المرتفع»، (١٩١٧) وفيها يستخدم علم النفس الذي كان موجهة بازغة اذ ذاك.

(٢) لعله يقصد الكاتب الانجليزي هارلي جرانتفيل باركر، (١٨٧٧ - ١٩٤٦) وكان مخرجاً ومثلاً أيضاً. ومن أهم وقائع حياته، اشتراكه مع المدير المسرحي فيدرين في ادارة مسرح كورت، حيث قدمت في السنوات الأولى لهذا القرن تجارب كثيرة في الاخراج ورسوم المناظر والاشارة. كذلك الأعمال الناجحة الأولى لبرنارد شو، وعدد من أهم مسرحيات شكسبير، إلى جانب أعمال بوربيديس وماترلينك وإيسن وغيرهم. ومن أهم أعمال باركر المسرحية «أرث فويس» و«بيت مدراس» و«فرقة الارصاد» و«توزيع أن ليت».

القليل.. أنا لا أدين لهم بشيء أكثر مما أدين لك... فلا تحاول أذن أن تستغل الموقف على حساب هؤلاء.

ان يكن ألف دوما يخطبون على المسرح، فهناك برنشتين واحد يملأ لك المسرح حياة، يعظك من حيث لا تشعر أنه يعظك، لا يترك زمام الحديث في يد أبطاله أكثر من ثوان معدودة، يرغمك على أن تشهد روايته بشوق، وألا تفارقها سؤماً في نهاية فصلها الأول. فإن لم يكن بد من تقديس أحد، فتعال معي يا صديقي نقدر هذا الرجل، وتقل فيه وتأخذ عنه ما نشاء، أما أن نأخذ عن حسن أفندي فايق مؤلف شم الكوكايين، فمسألة فيها نظر...»^(١)

ولم تنشر الكشكول بعد هذا شيئاً عن هذه المعركة الطريفة والمفيدة معاً، مما يحق لنا معه أن نستنتج أن الأستاذ محمود كامل قد بر بوعده كان قد قطعه على نفسه بالأمر يرد على ما يوجه إلى مسرحيته من نقد، خيراً كان أم شراً. وهو الوعد الذي استثنى منه الدكتور سعيد عبده - مؤقتاً - ثقة منه في جدية الناقد وحسن مقصده.

وننظر الآن نظرة سريعة في هذا كله. يلحظ القارئ انني أثبتت ملخصاً وافية لهذه المعركة. فعلت هذا لأطلع أبناء الجيل الحاضر على مبلغ الجدية والاخلاص والمصارحة التي كانت تتسم بها أمور المسرح - أحياناً - من حوالي ربع قرن. كما أردت أيضاً أن أكشف عن جذور المشكلة التي تطرحها الدراسة الحالية. فهي مشكلة لا تقوم في فراغ، كما قد يظن البعض لأول وهلة، بل أن لها جذوراً عميقة في أرض مسرحنا. كما انها لا تزال مطروحة علينا، برغم أن أبعادها وأوجهها الحقيقية غير ظاهرة الا للمدقق. ذلك أن صيحة الدكتور سعيد عبده ضد الميلودراما ما فتئت تتردد بيننا. وهي صيحة لها ما يبررها إذا ما وجهت ضد الميلودرامات السيئة. ومن هذه توجد آلاف مؤلفة، لا في مصر وحدها ولكن في كل بلد ظهرت فيه الميلودراما المسرحية والروائية، على امتداد القرن التاسع عشر - عصر ازدهار الميلودراما.

بل أن صيحات ضد الميلودراما كانت تقوم في عهدها الذهبي، أيام بيكسيريكور^(٢) في فرنسا. فقد ظهرت في أوائل عهد ملك الميلودراما هذا قطعة مسرحية من نوع الفردفيل بعنوان «لتسقط الشياطين، لتسقط الوحوش، ليسقط السم، لتسقط السجون، لتسقط الخنازير»! ولعل هذه كانت أول مرة تستخدم فيها الجمل الطويلة عناوين للمسرحيات، مما يسلب عناوين قرننا العشرين ميزتي الجدة والمعاصرة معاً!

غير أن هذه الصيحات وأمثالها لا تغير من الأمر الواقع شيئاً وهو أن هناك ميلودرامات

(١) كان الاستاذ حسن فائق، الممثل الكوميدي المعروف، قد ألف مونولوجاً عن اضرار الكوكايين في عشرينات القرن. والدكتور سعيد عبده يتهم الاستاذ محمود كامل بأن مسرحيته لا تعلق كثيراً عن كلمات المونولوج التي تقول:

شم الكوكايين خلاص مسكين
وأسي يتسوزن وقليسي حزين

(٢) اقرأ عن بيكسيريكور في الفصل الأول من هذا الكتاب.

جيدة إلى جوار الميلودرامات السيئة وأن الميلودرامات ليست انحطاطاً للفن المسرحي، وإنما هي فن درامى قائم بذاته، له محاسنه وله أيضاً مساؤه.

وقد ارتبط هذا الفن منذ نشأته بقضايا المجتمع، وبقضايا الشعوب بوجه خاص على نحو ما تظهره الدراسة التالية. وهذا يعنى أن الميلودراما لها أساس تاريخى وتراثى راسخ، وليست مجرد مرحلة فى حياة الدراما - ومرحلة منحلة ينبغى أن نتخلص منها بأسرع ما نستطيع.

كما أنه يعنى أن ما يساق أحياناً من تفسير لقيام الميلودراما على أساس نفسى وحسب - كما يفعل ناقد الكشكول فى عدد ١٩ نوفمبر ١٩٢٦^(١)، وكما يفعل الدكتور محمد مندور^(٢) هو أبعد ما يكون عن تبيان حقيقة الميلودراما، وتفسير ما لقيته وما لا تزال تلقاه حتى الآن من تأييد شعبى عارم.

إن ما يقرره الأستاذ محمود كامل فى مقال له نشرته جريدة السياسة^(٣) من أن الميلودراما هي القصة المثلى فى نظر العامة، فى مصر وفى كل بلد آخر تتفاوت فيه مدارك الناس هو قول أقرب إلى الحقيقة وأجدى مراحل من مجرد الاقتصار على سبب الميلودراما، ومحاولة منعها من التداول. كما أن ما يظن إليه الأستاذ محمود كامل فى مقال السياسة وفى رده على الدكتور سعيد عبده من أن ارتباط فن الميلودراما بالأهداف الرئيسية للمجتمع أمر طبيعى وواجب بوصف أن الميلودراما وسيلة فنية مجدية للوصول إلى الجمهور هو قول عدل ينبغى أن نحمده لقائله، وأن ندخله فى الاعتبار دائماً.

ويلفت النظر - فى هذا الصدد - أن الدكتور محمد مندور يسجل استخدام المسرح المصرى للميلودراما فى النقد الاجتماعى - بدلا من الكوميديا - ثم لا يجد تفسيراً لهذه الظاهرة المباشرة سوى أن الناس فى مصر كانوا حزانى، مثقلين بالهمم، فوجدوا فى الميلودراما تنفيساً عن أحزانهم. كما يسجل الدكتور مندور ازدهار فن المسرح الهازل فى الفترة ذاتها - عشرينات القرن - ثم لا يجمع بين هذه الظاهرة وبين الظاهرة السابقة فى نتيجة منطقية واحدة هي: إن الميلودراما والفارس كلاهما وجهان لشيء واحد هو المسرح الشعبى وإن هذا المسرح قام وسيقوم دائماً، بصرف النظر عن أحزان الناس أو أفراحهم، وإن كان من الطبيعى أن يتأثر ويتشكل بالمراحل الاجتماعية التى يمر بها الناس.

(١) قال ناقد الكشكول المسرحى - وأغلب الظن أنه سعيد عبده دون توقيع - «للجمهور ولع شديد بمظاهر العنف، وكل شيء غريب. ولعل هذا الروع يستمد حياته كلها من تلك العاطفة الساخرة التى تستبد بهذه القلوب المغلقة، والتى هي تركة الجماهير من حياة أجدادنا الأول، يوم كانوا يعيشون فى غاب لا يرون فيه إلا حذقتى سبع، أر أفعى تبحث عن فريسة، أو تمساحاً يريد الطعام. هي نشوة أذن، تأخذهم اليوم كلما رأوا أشياء هذه الروائع ممثلة فى عواطف الناس. وألا فلماذا يعجبون بمثل رواية «أعذب نوتردام» وليس فيها إلا سلسلة من مظاهر العنف القريب وعشرات الحوادث التى لا يمكن أن تتفق مجتمعة فى الحياة».

(٢) فى كتابه، «المسرح النثرى»، منشورات معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٩.

(٣) انظر كتاب: «المسرح النثرى»، ص ٦٦.

ومن واجبتنا بعد هذا أن نلتفت إلى حقيقة واقعية، وهي أن الميلودراما - عوضاً عن أن تكون ماتت - قد وجدت لها فى السينما مجالاً أوسع وأكثر تأثيراً بما لا يقاس. وقد لاحظ بروفيسور الاردايس نيكول منذ الثلاثينات - فى كتابه: «تاريخ الدراما الانجليزية - ج ٤ -» أن الجماهير اليوم تزحم قاعات العرض السينمائى لتشاهد أفلاماً تشبه تماماً ما كانت تحويه ميلودرامات القرن التاسع عشر من قصص وحبيكات.

ولا يزال هذا هو الموقف إلى اليوم فى كثير من الأفلام المتفاوتة الحظ من الجودة والقيمة الفنية، ابتداء من أفلام رعاة البقر إلى الأفلام شبه التاريخية التى تنتجها هوليوود عن أثينا أو روما القديمة، إلى أفلام الثورات الكبرى، (الفرنسية والأمريكية مثلاً) إلى قصص إنسانية حديثة كان أبرزها - فى الأيام الأخيرة - «قصة حب» التى نجحت نجاحاً مدوياً ودرت أكثر من خمسين مليوناً من الدولارات. وإلى جوار هذا فإن الميلودراما قد وجدت فى صحف الاثارة الواسعة الانتشار، وفى الروايات البوليسية متنفساً آخر، لا يقل اتساعاً وشمولاً.

واقع الأمر اذن أن الميلودراما مازالت قائمة بيننا، وأنها سوف تبقى معنا إلى وقت طويل. وواضح أن قضيتها أبعد من أن تكون قد حسمت.

فمن جهة، لا تزال النظرة التى ألقاها الدكتور سعيد عبده على الميلودراما منذ ست وأربعين سنة هي النظرة السائدة بدليل ما ينشر بين الحين والحين من اتهام للسينما المصرية بأن الميلودراما تسيطر على الغالبية الكبرى من أفلامها. والاتهام يسجل الظاهرة وحسب، ولا يحاول أن يتبين فيها وجهاً مشرقاً تستطيع السينما المصرية أن تتبناه لتصبح شعبية حقاً. ومن جهة أخرى، لا تزال حاجتنا إلى المسرح المفيد الذى دعا إليه محمود كامل، قائمة لم تجد من يكفيها، بشرط أن يقدم هذا المسرح الفائدة والفن المسرحى معاً وفى الإطار الواسع الذى تتيحه الميلودراما الشعبية، وبمحضر من جماهيرها الكثيرة المتحمسة.

وهذه حال لا يحسن السكوت عليها، إذا كنا نريد للمسرح شعبية وانتشاراً حقيقيين. وعوضاً عن السكوت، ينبغى على دارسى المسرح أن يعملوا النظر فى قضية الميلودراما بروح الحياد، ويستغنوا عن الرفض المسبق الذى ينظرون به إليها. ذلك أن الميلودراما لها امكانيات كثيرة خيرة لو أحسن استخدامها.

وفى سبيل البحث عن هذه الامكانيات، أقدمت على هذه الدراسة، محاولاً بها القاء بعض الضوء على المشكلة، مستكملاً - فى الوقت ذاته - بحثى فى المسرح الشعبى، الذى بدأته من سنوات بالنظر فى الكوميديا الشعبية.



الفصل الأول

التراث

ووفق سقوط الباستيل عام ١٧٨٩ حدثا مسرحياً هاماً فحوالى ذلك التاريخ، استطاع الفنانون أن يبنوا القصور المسرحية من كتل خشبية ترص بعضها فوق بعض كمكعبات الأطفال، حتى إذا جاء وقت الهجوم عليها، وأشعلت فيها «النيران» أدار النجارون مقابض خاصة متصلة بالصف الأرضي من هذه الكتل، فاذا بالقصور تنهار أمام النظارة، والنيران تضطرم فيها، بين صيحات أصبحت فيما بعد مشهورة، تهتف «الحرب على أصحاب القصور». ومنذ هوى الباستيل في واقع الحياة، وهو يهوى كل ليلة على المسرح، وعلى هذه الصورة.

وممن «زر» كان الممثلون الجوالون^(١) وهم إذ ذاك كما هم الآن، فقراء مشردون يطاردهم القانون ويحظر عليهم التمثيل - يندمون قضية الحرية في عناد، ويدافعون عنها بأكثر مما كان يفعل بعض من بذلوا الدم فعلاً في سبيلها.

(١) نشأ هؤلاء منذ القدم كفتاتين يقدمون تم المحاكاة أو التقليد في الأسواق وأماكن التجمع الأخرى وكانوا أيام اليونان يؤلفون جمعاً من الاكروبات والحواة وما أشبه، هم أقرب إلى المتسولين، يكسبون عيشهم بشق الأنفس، وفي مواجهة مخاطر عديدة. وتطور فن المحاكاة الساذجة هذا عند الدورين في اليونان القديمة، ومن ثم امتد إلى صقلية وجنوب إيطاليا. وأصبح مسرحاً بدائياً، يقدم على استعادة خشنة، لها ستار يفتح من وسطه، ومن الفتحة يدخل الممثلون ويقدمون فنهم وخلقهم الستارة كنوع من المنظر، بينما يلقى الممثلين وراء الستارة في انتظار أن تأتي أدوارهم. وأثناء العرض، كان واحد من الممثلين يطوف بالرواد ليجمع منهم ما يجود به نفوسهم من عطاء. أما العرض ذاته فكان يقوم على الفكاهة الخشنة، بكل ما كانت تحويه فكاهة الزمن القديم من ألفاظ وأرشادات تعد = اليوم بذينة وداعرة، ولكنها لم تكن كذلك قط في نظر معاصريها.

وعلى مر الزمن تطور العرض فدخلت فيه نتف من الديالوج، وخطوط عريضة لقصة بدائية، وإن ظل يعتمد على =

الفجوة، وكان في هذه المرة مدير المسرح، غير أن قلة خبرته وضعف موهبته أنقذت السلطة من حرج المسرحية وأذاها.



فهذه لحظة لامعة في تاريخ الميلودراما، اتصلت فيها اتصالاً عضوياً بآمال الشعوب، وعبرت عن هذه الآمال تعبيراً فعالاً ومؤثراً، وتقدمياً، وجندت في سبيل هذا كله فن الممثل، وروحه وحرته.

وقبل هذه الأحداث بست سنوات سبع، في يناير ١٧٨٢، خرجت للعالم مسرحية «اللصوص» من تأليف الكاتب الشاب شيللر، فأحدث ظهورها دويماً شديداً في عالم كان يتهيأ لاستقبال ثورة كبرى يحس بها تخايل بصره وتقلأ خياشيمه، وتكاد تخترق جلده ولحمه. وبطل «اللصوص» طالب جامعي ركبته الديون اسمه كارل موور، فحين يضيق منه الأمل في أن يتخلص من دانيه، يسخط كارل على الظلم الاجتماعي ويقرر أن يرأس عصاة من اللصوص تؤسس فيما بينها جمهورية تزرى بروما وأسبرطه. ويعلن موور أن «النظام والقانون» لم يلدا قط رجلاً عظيماً. إنما الحرية وحدها تلد العملاق.

ويعضى الطالب في مغامرات فظيعة بنسف مكاناً يحوى واحداً من أفراد عصابته بالديناميت لينقذه من الشنق ولا يبالي أن يموت الأبرياء بين مسنين وشباب ونساء في المخاض. ويقتحم سجناً يقع تحت قلعة خربة لينقذ حبيبته اميليا التي كان أخ شرير له قد اختطفها، فلما تبين هذه أن حبيبها كارل إنما هو قاتل، تطلب إليه أن يقتلها هي ويقتلها كارل بالفعل، لا يتردد. يقتلها، وهو يقول: «ستدور الأرض مرات عديدة حول الشمس قبل أن تشهد عملاً يكافئ عملي هذا».

وقد فتن الشباب الألمان فتونا بهذه المسرحية، وأقاموا لها مهرجاناً سنوياً تمثل فيه. ولا تزال المسرحية تمثل إلى يومنا هذا. ورأى فيها الحكام الألمان خطراً عظيماً. قال واحد منهم «لو أننى كنت الله. أقف على عتبة خلق العالم، وكان في سابق علمي أن «اللصوص» ستكتب يوماً ما، لما خلقت الدنيا».

ولما قامت الثورة الفرنسية، استقبلت المسرحية استقبالاً هستيرياً في حماسته، وأضيف اسم شيللر إلى قائمة أبطال الجمهورية الأولى. أما في إنجلترا المعادية للثورة فقد حجبت اللصوص عن التمثيل ثمانية عشر عاماً متصلة.

و«اللصوص» - لو دققنا النظر - تشبه رواية مشهورة كتبها هوراس ولبول ونشرت عام ١٧٦٤ واسمها «قصر أوترانتو» وبها بدأت موضة أدبية جديدة، اتصل أثرها على الروايات والمسرحيات الشعبية حوالى نصف قرن، وامتد هذا الأثر إلى بلاد كثيرة. وفي «قصر أوترانتو»

ابتكر هؤلاء الفنانون الشجعان حيلة طريفة ليدوروا حول قانون كان يمنهم من الأداء بالكلمات،^(١) فوزعوا على النظارة لفائف من الورق تحوى الحوار الذى كان مفروضاً أن ينطق به الممثلون. لجأوا إلى التمثيل الصامت، تارة ونوعوا في فنون التمثيل تارة أخرى، فأدخلوا فيها الأداء البهلواني، وأداء السحرة، وغمر الحيوانات، وفنون الركوب. وحين جاءتهم الأرباح تنهادى، لم يقصروا فنههم على الأكشاك تقام في الأسواق، بل بنوا لأنفسهم أماكن ثابتة.

ثم سقط الباستيل، فأثبتت الأحداث التالية أن هذا اللون من التمثيل الممنوع، كان أقدر على خدمة الروح الثورية التي أشعلتها انتفاضة ١٧٨٩ من التمثيل التقليدى القائم على جمال العبارة وأناقتها. فقد حيت باريس الحدث التاريخي الكبير بمسرحية من أربعة فصول اسمها «سقوط الباستيل، أو انتصار الحرية». وعلى الفور استوردت لندن المسرحية، وهياتها للعرض على مسرح كوفنت جاردن، وانتهت من تجاربها النهائية، غير أن السلطات منعت تقديمها من بعد.

وتم اعداد ثان للمسرحية، استطاع أن ينجو من غضب السلطات لأنه استخدم فن السيرك في الأداء، وكان السيرك إذ ذاك فناً بازغاً، وكان ظهوره في ذلك الوقت بالذات مظهراً آخر من مظاهر الثورة على الإقطاعيين، إذ تحول مدرسو الركوب العاملون في خدمتهم إلى فنانى سيرك، كى يحصلوا من السيد الجديد - الجماهير - على قوتهم اليومي.

ثم قدم نص ثالث من «سقوط الباستيل» في مبنى اسمه «السيرك الملكي» وكان في هذه المرة دراما خالصة - لا محاولة فيها للاختباء خلف فنون أخرى. ونجحت المسرحية نجاحاً مدوياً^(٢) فألقت السلطة القبض على ممثلها الأول «جون بالمر» وحكمت عليه بالسجن بوصفه وغداً ومتشرداً، جرؤ على أن ينطق بالكلمة وحدها في مسرح مخصص للموسيقى والرقص. وتقدم ممثل آخر ليقوم بدور زميله المسجون. ومن جديد تعالت صيحات الاعجاب. ومن جديد امتدت يد السلطة لتقبض على الممثل المذنب، وتدفع به إلى السجن. وبرز فدائى ثالث ليسد

= الشخصيات أساساً، عوضاً عن القصة. وحين أصدرت الكنيسة أمر الحرمان ضد الممثلين في القرن الخامس، ثم أغلقت المسارح كلها في القرن السادس، حمل الممثلون الجوالون شعلة المسرح بمفردهم، وظلوا - حتى عصر النهضة - يقدمون عروضهم التمثيلية والبهلوانية ملتصقين النجاة في ضالة شأنهم وقلة انتشارهم.

وحين أشرق نور عصر النهضة، تضاعف عدد الفرق الجواله، وظلوا يحتلون مركزاً هاماً في تاريخ المسرح الأوروبي من يومها حتى قرنتنا هذا. وقد خرج من صفوف هذه الفرق بعض من ألمع شخصيات المسرح العالمى، مثل موليير، والمثلة الايطالية الينورا ديوز.

(١) في فرنسا كانت فرقة الكوميدي فرانسيز تحتكر حق الاداء بالكلمات ومن ثم لجأ الممثلون خارج ذلك المسرح إلى فن تمثيلي لا يقوم على الكلمات، وهو فن «الميم» الذى تطور من بعد على أيدي فنانين خالقين ذوى قامة كبيرة من أمثال دي بيرو في أوائل القرن التاسع عشر، مارسيل مارسو وجان لوى بارو في قرنتنا العشرين.

وفي إنجلترا كان هناك احتكار مائل في حقل دراما الكلمة، وذلك على خشبتى مسرحى كوفنت جاردن ودرووى لين، وادى هذا إلى قيام فن العرض الصامت.

(٢) تقول المصادر إن الممثلين هتفوا من أعماق قلوبهم بحياة الفرنسيين وإن جميع المتفرجين ردوا الهاتف بحماس بالغ.

عليه الدهر مؤقتاً، فأخفى عنه وعنا أصله النبيل.

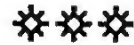
وجاء جان جاك روسو، فأعلن أن المصدر الرئيسى للشر فى العالم هو انعدام المساواة، من هذا الانعدام تأتى ثروة الأثرياء، والشروة تلد الترف والكسل، ومن الترف تنبت الغنون، ومن الكسل تنبع العلوم، ولا حل أمامنا سوى أن نعود إلى الطبيعة. إلى الحالة البدائية، إلى وضع المتوحش النبيل.

ووضع مؤلف «إميل» و«هيليوز الجديدة» فى هذين العملين بعضاً من التقاليد الرئيسية لفن الميلودراما: تقسيم الشخصيات إلى خيرة صرف وشريرة صرف، تجسيد الفضيلة فى الفقر والبساطة، وتمثيل الرذيلة فى المركز الاجتماعى المرموق وفى الشقافة، ثم اغراق العقل فى العاطفة، وفيض الدموع، ثم عدم الوعي بما فى هذا كله من سخف كامن.

ويوحى من هذه الآراء، ومن الصداقة التى ربطت بين روسو، وبين المهندس العسكرى السابق بيرناردن بيير، قام هذا الأخير بوضع رواية مثالية كان لها أثر كبير على فنى الرواية والمسرحية معا هى رواية «بول وفيرجينى».

غير أن روسو قد كان له أثر آخر فى تكنيك الميلودراما فقد مثلت له فرقة «تياتر فرانسيسيه» عام ١٧٧٥ فصلاً مسرحياً قصيراً بعنوان «بيجماليون» ويتألف أساساً من مونولوج يلقيه الممثل، وهو يتأمل فى شغف ما إذا كان يجمل به أن يعرى بازميله تمثال جالاتيا، بينما الموسيقى تعبر عن دخيلة نفسه بعد كل مقطع كلامى.

وهكذا ولدت الميلودراما. أى الدراما + الميلوديا.



تقدم روسو خطوة واضحة بقضية الفضيلة، فربطها بقضية اجتماعية بارزة هى قضية انعدام المساواة، ثم جعل الفقراء والبسطاء وحدهم مستودع هذه الفضيلة، وإن لم يمنعه هذا من أن يزعم أن ملكاً محباً لزوجته وبنيه هو أهل لأن يرمز للديمقراطية والحرية بحيث يحق لشعبه - إذ ذاك - أن يتمثلهما فيه.

غير أن كتاباً غيره من أنصار المساواة لم يكونوا يرون هذا الرأى الأخير فقد خلق بومارشيه شخصية الخادم الظريف فيجاور، كى يسخر من انعدام المساواة، ومن السادة أيضاً. وفى «حلاق أشبيليه» و«زواج فيجارو» يبدو الخادم أرقى بكثير من سيده - أرقى منه فى كل شىء، خلا المقام الاجتماعى.

على أن هذا كله لم يكن ليرضى عامة الناس بعد أن قامت الثورة فقد أصر هؤلاء على أن تنحاز الفضيلة انحيازاً كاملاً لهم، ولا تخدم أعداءهم بحال من الأحوال.

هذا شبح رهيب لا يطيق حمل سيفه أقل من مائة رجل، تسقط خوذته من السماء فتقتل عريساً كان يتهباً للزواج من امرأة اسمها أيزابيللا. ويجد أبو العريس الفرصة سانحة، فيقرر أن يطلق زوجته ويتزوج من عروس ابنه. غير أن صورة جده تطلق تنهيدة عميقة، وتخرج من إطارها، وتشير إلى الرجل - اسمه مانفرد - بأن يتبعها ثم تغلق الباب فى وجهه. وتدخل أيزابيللا إلى أقبية القصر، فتلتقى برجل اسمه تيودور، كان الوريث الشرعى للقصر، قبل أن يغتصب القصر لنفسه ذلك الوغد المسمى مانفرد. ويفكر تيودور فى أن يتزوج ابنة مانفرد حسماً للنزاع بين الاسرتين، فتسقط من أنف تمثال لأحد أجداده ثلاث نقط من الدم. ثم تموت ابنة مانفرد، ويخلو السبيل لكل من تيودور وإيزابيللا ليتزوجا.

وقد خلقت هذه الرواية ولعاً - هو أشبه بالجنون - بالقصور القديمة والأقبية والأشباح، والمغامرات التى تدور فى أماكن أثرية مظلمة. فلما كتب شيللر مسرحية «اللمصوص» تابع الموضة ذاتها، ولما تنفس فيها ما كان دخل رثية الشابتين من بخار الثورة المقبلة وما كان تخلص له من آراء روسو التى ضمنها كتابه «العقد الاجتماعى».

وهنا يأتى دور الكلام عن أثر روسو فى خلق الميلودراما الاجتماعية وتطويرها لاستقبال الآراء والأفكار التى أرهصت للثورة. قبل روسو، زعمت امرأة واسعة النفوذ فى بلاط لويس الرابع عشر - الملك الشمس - لنفسها وللبلط - ومن ثم للعالم المتحضر كله - أن الفضيلة هى قانون السماء الذى لا يتغير والذى يحظى منها بكل رعاية. وألحت هذه السيدة الصارمة - مدام دي مانتينون^(١) - على أن الفضيلة - بهذا الوصف - لا بد أن تنتصر فى كل عمل يظهر فيه ممثلون لها - فى الشعر، والرواية والمسرحية. وخضع العالم المتحضر كله لتعليمات المدام، وأصبح من تقليد الخلق الفنى - والمسرحى ضمناً - أن ينصر الفضيلة بكل وسيلة - بكل وسيلة مصطنعة، مهما بدا فى هذا من غرابة وسخف.

وأصبح مألوفاً أن يندد النبلاء الفاسدون بالظلم الاجتماعى، وأن يعلوا من شأن «المتوحش النبيل» ثم يسمحوا ببيعته فى أسواق النخاسة، وأن يهزأ هوراس وولبول بالألقاب والمراكز، والعروش، ويشيد بالحرية، ثم يصنف «ثباتاً بأسماء المؤلفين من الملوك والنبلاء فى الوقت ذاته».

فقد أصر العصر على أن يتبنى قضية الفضيلة، وأن يرفع شعارها، على أن تكون هذه الفضيلة ذات حسب ونسب - فهى فضيلة النبلاء وحدهم، وإذا ما ظهرت أعراض الفضيلة على إنسان وضيع المركز، ففتش جيداً فى أصوله وأنسابه فستجد انه نسل لرجل رفيع المقام، وإن جار

(١) فرانسواز دويينييه (١٦٣٥ - ١٧١٩) الزوجة الثانية للملك لويس الرابع عشر. وكانت مربية لأطفال محظيته. ثم تقرب منها الملك، وحلت محل المحظية فى فؤاده، فأنعم عليها بلقب ماركيزة، وعقد عليها قرانه سرا، بعد وفاة زوجته. وقد رفعت علم النقش والفضيلة فى البلاط، وتبعها البلاطيون والكتاب والفنانون.

بدا هذا واضحا حين أعلنت الجمعية الوطنية في ١٩ يناير ١٧٩١ انها تمنح حق انشاء المسارح لكل مواطن فرنسى. ولم تمض شهور قليلة حتى تكونت فرق مسرحية جديدة، كان من بينها فرقة «تياثر ماريه» التى قدمت مسرحية «للصوص»^(١)، بعد أن حولها مواطن اسمه لامارتيلير إلى عرض مسرحى ثائر عنوانه «روبير، رئيس العصاة» وفيه تملو صرخة الحرب على أصحاب القصور، والسلام على أصحاب الأكواخ.

وفى المسرحية، يأتى نبأ بأن الأخ الشرير لكارل موور قد مات مطعوناً، وأن أتباعه لم يتحركوا لإنقاذه، لأن موت الطاغية هو نعمة لرعاياه، ويسأل بعض الممثلين:

- وما فعل رجال حاشيته؟

فيرد آخرون:

- رجال الحاشية دائماً جبناء.

- وأصدقاؤه؟ أصدقاؤه؟

- ليس للأشرار صديق.

وهكذا ربط مارتيلير بين الفضيلة وبين الوضع الاجتماعى فأعداء الثورة لاحق لهم فى صداقة أحد. بلى فهم أشرار منكودون كما أن تابعيهم جبناء. أما الفضيلة فمن حق الشعب وحده.

وفى مسرحية تالية، قدمتها الفرقة ذاتها بعنوان «المحاكمة الكبرى» كان الأسير المجنى عليه من الارستو قراطين فثار مواطنو ضاحية «سانت أنتوان» من عديمى السراويل على العرض وأجبروا الفرقة على سحب المسرحية، لأن الفضيلة لا يمكن أن يمثلها واحد من النبلاء.

وفى مسرح آخر من المسارح الكبيرة الجديدة اسمه «مسرح مولير»، فى شارع سان مارتان، أعاد شعب الناحية تسمية المسرح، وأطلقوا عليه اسم «سان كيلوت»^(١)، ثم قدمت عليه مسرحية «جرائم الاقطاع» من تأليف مواطن اسمه فيلنوف. وفيها يصب دوق فورسك جام غضبه على ابنته وواحد من أتباعه تزوجته البنت رغم ارادة أبيها. وهنا يثور الفلاحون ويقتحمون القصر، ويحررون العاشقين، ويقتلون الطاغية. وقد مثلت هذه المسرحية فى عدة مسارح، وأثبت الاقبال عليها انها ألحج مسرحيات عهد الإرهاب.

وفى مسرح ثالث، اسمه «لوزايل دى تريوجات» قدمت مسرحية بعنوان «الغاية الخطرة، أو لصوص كالابريا» وفيها يبحث كوليسان عن لصوص خطفوا حبيبته كاميل. وحين يلقاهاهم يجدهم قد دخلوا كهفاً فيه صخرة تدور على محور. ويتبعهم الرجل، فيلقى اللصوص القبض عليه ويقررون اعدامه غير أن الجلاد يقتل رئيسه عوضاً عن قتل كوليسان ويقول للمحبين «لأفضل لى عليكما. قد أدت واجبى وانتقمت للمجتمع.

(١) أى مسرح: «عديمى السراويل».

وكانت الموسيقى تتخلل الحوار، فأصبحت المسرحية والحال هذه، أول ميلودراما بالمعنى الكامل.



هذا بعض من التراث الثورى للميلودراما، حين خلصتها الثورة الفرنسية مؤقتاً - من قبضة النبلاء، واصرارهم الزائف على الفضيلة، وحبهم لاطلاق الدموع على المسرح، من فرط ما يزعمون من ولع بفضيلتهم هذه الشاحبة المجردة.^(١) وهو فى مجموعه يشير بوضوح إلى القدرة الكامنة فى الميلودراما على تبني القضايا الاجتماعية الملتهبة، وإبرازها، والتعبير عنها تعبيراً واضحاً وملتزمياً وسهل الوصول إلى قلوب الناس.

غير أن الميلودراما لم تتخلص طويلاً من وصاية غير الشعبين عليها. فما لبث أن قام كتاب على مستوى كبير من القدرة الفنية، تعهدوا بأن يقدموا للطبقتين الوسطى والعليا ميلودرامات توافق هواهم، ونظراتهم إلى المجتمع الذى يعيشون فيه، بينما تركت الميلودراما الشعبية وشأنها تبحث بوسائلها الخاصة عما يرضى أذواق الجماهير، إن ايجاباً - بتبنى بعض قضايا - أو سلباً - بتخدير عقول الناس بوسائل مختلفة^(٢).

ومن أهم من كتبوا الميلودراما تعبيراً عن الطبقة الوسطى، الكاتب الألمانى أوجيست فريدريش فرديناند فون كوتزيبو (١٧٦١ - ١٨١٩) الذى كتب تسعاً وثمانين مسرحية^(٣)، مثلت فى أكبر دور المسارح العالمية، والذى انتهت حياته نهاية ميلودرامية حققة، حين طعنه حتى الموت، واحد من الطلاب المتحمسين فى مدينة مانهيم، اسمه كارل لودفيج ساند، بعد أن اتهمه رأى العام الحرب بأنه جاسوس وخائن لقضية الحرية، وذلك إثر قبوله تكليفاً من قيصر روسيا بالبحث فى حال الأديب والرأى العام فى المانيا.

وأهم ما أضافه كوتزيبو إلى مفهوم الميلودراما لدى الطبقة الوسطى تجسيده لفكرة الاتزان النفسى لدى أبطاله من النساء. فهؤلاء يرتكبن الخطيئة ويندمن عليها، فيمنحنهن الكاتب الحق فى حياة سعيدة من بعد. يحدث هذا فى مسرحية «عداوة للبشر وندم»، حيث

(١) من أمثال الحب المنافق للفضيلة أن الروائى ساميول ريتشاردسون، (١٦٨٩ - ١٧٦١) الذى كتب «كلاريسا هارلوا» قد ندم من بعد لأنه صور فى شخص «لوف ليس» رجلاً لاخلاق له يعتدى على عفاف النساء وجعله - مع هذا - خفيف الظل، جذاباً. ولم يسترح ريتشاردسون حتى خلق شخصية تشارلز جراندسون وسلبه الخفة والجذب الذين خلعهما على سلفه.

(٢) حين أفرغت الطبقة الوسطى الميلودراما من محتواها الثورى انصرفت الجماهير إلى قصص الجرائم الفظيعة التى تنشرها الصحف، وإلى «بطولات» قطاع الطرق القراصنة، وإلى قصص الشخصيات والموضوعات المرعبة من طراز فرانكشتين والهولندى الطائر، بينما وجدت الطبقة الوسطى نفسها مفتونة بشخصيات: المرأة الجميلة القتالة، والموسى الشريفة، والمرأة المتسلطة، سيدة الأقدار، وميلودرامات الحياة الزوجية.. إلى آخره.

(٣) تذكر مصادر أخرى أنه وضع مائتين وثمانى عشرة مسرحية.

يغفر زوج لزوجته خطيئتها إثر ندمها وطلبها التكفير عن زلتها، وذلك بعد أن طال اعتزال الزوج للحياة والناس. وهو تطور في النظر إلى شرف المرأة كان له آثار كبيرة على الدراما البورجوازية منذ أواسط القرن التاسع عشر، وعلى أيدي كتاب من طراز أوجيبه وديماس.

كذلك نحا كوتزيبير منحى عملياً صرفاً في مسرحياته، فهو يلتقط الموضوع الذي يصلح لغرضه الرئيسي، وهو أمتاع المتفرج ودغدغة أعصابه. وفي هذا كله كان الكاتب أستاذاً متفوقاً، علم أجيالاً من الكتاب أصول فن الاثارة. وقد دفع تفوقه التكنيكي هذا فن الميلودراما إلى البحث عن الإثارة في المحل الأول، ولو على حساب الموضوع وإن لم يحل هذا دون أن يعالج الكاتب موضوعات كانت في نظر معاصريه تعتبر جريئة مثل الزوجة التي تخلص لزوجها إبان محنته وهي مدلهة - مع هذا - بحب رجل آخر. ومثل موضوع ابن الزنا، ومثل المرأة ذات الماضي، في المسرحية المشار إليها آنفاً.

على أن ملك الميلودراما البورجوازية دون منازع إنما هو الكاتب الفرنسي جيلبرت دي بيكسييريكور، (١٧٧٣ - ١٨٤٤) والذي أطلق عليه معاصروه لقب «كورني الميلودراما وإمبراطور البولفار». وقد أعلن بيكسييريكور عن هدفه ولخص فنه في وقت واحد حين قال: «إنما أكتب لمن لا يقرأون». ومن ثم جاء إلحاح الكاتب على وسائل التجسيد، من مناظر وحيل، كان، أحياناً، يبتكر لها آلات تقوم بتنفيذها. وقد أفاد بيكسييريكور من نجاح إحدى مسرحياته: «كولينا أو ابنة الأسرار» فشغل مدير مسرح الامبيجو واتسعت سلطاته، فأصبح يتحكم في رسامي المناظر، وصانعي الملابس، والنجارين والآليين - وخاصة هؤلاء الآخر - الذين كان الكاتب يعتمد عليهم في تحقيق مبدأ المناظر العملية السهلة الاستخدام. وبهذا أصبح بيكسييريكور مدير الخشبة المسرحية كذلك، في وقت لم يكن فيه هذا العمل معروفاً. وأفاد من كونه مؤلفاً أيضاً، فألح على أن تكون المؤثرات الصوتية في مسرحياته بالغة الأثر واستخدم معلوماته العسكرية^(١) في تدريب الممثلين على أن يبشوا النشاط والرشاقة في مناظر سفك الدماء. كما ألح على عنصر الباليه في مسرحياته وتوسع في استخدام المؤثرات الموسيقية، بحيث أصبح ما كان مجرد «جسر» في نتفة روسو المسماة: «بيجماليون» قوة كبرى تقيم الجمهور أو تقعده، وأصبحت المسرحيات ميلودرامات بالقول وبالفعل.

وبالإضافة إلى هذا أنشأ بيكسييريكور لميلودراماته عالماً قائماً بذاته. عالماً متعدد الألوان، أسكن فيه الفضيلة المنتصرة دائماً. به جبال وطواحين فوقها جسور، وغابات من الهرطوط وقصور غوطية تحتها سجون. كذلك نوع في موضوعاته، في مسرحية، «فيكتور أو ابن الغاية»، يكتشف فيكتور وهو ابن بالتبني لبارون فاضل له ابنة يود الفتى أن يتزوجها - أنه في الواقع ابن للص شريف يحصى الفقراء من الأغنياء. ويسأل اللص لماذا يفعل هذا فيقول: «من حبي للإنسانية». وقد اتصل عرض المسرحية عاماً كاملاً.

(١) التحق بيكسييريكور لفترة بجيش الثورة الفرنسية.

وفي مسرحية «كولينا» المشار إليها آنفاً، تعيش البطلة كولينا في منزل وصى عليها، كان رجل أخرس قد لجأ إليه بعد أن تعرض لهجوم تركه المهاجمون بعده يزعم أنه مات. وتعرض كولينا لوشاية تقول أن الأخرس هذا هو أب لها، وإنها ابنة غير شرعية، فيطرد الاثنان من المنزل ويهيمن على وجهيهما، حتى يصل إلى جسر يعلو دواحة من الماء. وإلى ذلك المكان بالذات يأتي الظالم لهما كي يعلن توبته بينما ربح عاصفة تعوى، غير أن صوت النادم يصل قريباً وهو يقول: «آه، لو أننا علمنا فداحة الضرر الذي يصيبنا حين نتخلى عن الفضيلة، لأصبح الاشرار في الأرض قلة بين الناس».

وفي مسرحية ثالثة، «الرجل ذو الوجوه الثلاثة» نجد رجلاً اسمه فيفالد، يعود إلى بلده، فينسياس، متنكراً في زي رجل اسمه ايدان، الجندي المرتزق. ولكي يمعن في تضليل الأعداء، يزعم فيفالد أيضاً أنه ابيليينو، اللص الخطير. ويتظاهر فيفالد بأنه مشترك في مؤامرة ضد الدوج ومجلس الشيوخ في المدينة، ويضع الجميع تحت رحمته إلى أن يظهر أمر المجرم الحقيقي. وهنا يخلع فيفالد القناع، ويصيح: «أنا في الواقع فلان».

على أن أنجح مسرحيات بيكسييريكور على الإطلاق إنما هي مسرحية، «كلب مونتاچري أو غابة دي بوندي»، وفيها يقتل الخائن ماك كبير رجلاً اسمه أوبري. وقيل أن يموت هذا الأخير يضع أوراقه وذبيه لدى ولد أخرس، وحين تتكشف هذه الأشياء لدى الولد، يصدر ضده الحكم بالإعدام. غير أن كلباً ماهراً اسمه دراجون يكشف للناس إجرام ماك كبير ببعض الألعاب البسيطة مثل، القفز على البوابة، أو اللعب بالرتاج، أو قرع الجرس، أو إمساك فانوس بأسنانه.

والطريف أن هذه المسرحية قد أدت إلى استقالة جوته من الإشراف على مسرح قصر دوق ومار،^(١) وذلك حين عرضت أمام الدوق - الذي كان من محبي الكلاب - وكان شديد الشوق لرؤية الكلب دراجون وهو يؤدي هذه الحركات.

والأطرف أن المسرحية عرضت في دبلن عام ١٨١٤، دون ظهور الكلب، فأدى هذا إلى قيام شغب وأعمال عنف استمرت أربعة عشر يوماً وبهذه المسرحيات وأمثالها ظلت أعمال بيكسييريكور تؤدي في مسارح العالم خمسين سنة متصلة - لم يكن ينافسها خلالها إلا ولیم شكسبير. لا غرو أن أطلق الكاتب على نفسه لقب العبقري. وهو في الواقع سلطان لا منازع له في فن الميلودراما حملت مسرحياته ما امتزج في الثورة الفرنسية من عنف ومثالية، ودموع ودما. كذلك جلب بيكسييريكور إلى المسرح الفرنسي أثراً من المسرح الألماني على أوائل القرن التاسع عشر، وأثر هو نفسه في رومانسيي المسرح الفرنسيين. فقد شاهد هوجو وديماس

(١) كان دوق ومار قد كلف جوته الإشراف على مسرح قصره ضمن مهام رسمية كثيرة أخرى. وقد ظل جوته يعنى بأمر المسرح خمسين سنة. وبها ترجع الاستقالة - إلى جوار حادثة الكلب - إلى أن الشاعر كان ضيق الصدر بالمنصب الرسمية في الدوقية، (كان بينهما منصب وزاري)، فسمى إلى أن يتخفف منها تباعاً، إدراكاً منه أنها تعطل حياته الأدبية، التي كانت له الحقيقة.

مسرحياته وأعجبوا بها، واستخدموا جمال اللغة الرفيعة وشعرها في كتابه ميلودرامات استأهلت مرتبة الأدب. كذلك كان لبيكسييريكور أثر كبير على المسرح البريطاني حيث كان كثير من مسرحياته يؤدي طوال القرن التاسع دون ذكر لاسم المؤلف.



يظهر أعمال كل من كوتزيبو وبيكسييريكور، تكون الميلودراما قد استكملت كثيراً من مقوماتها المعروفة وعلى رأسها فنون العرض الباهر الذي يشد الأعصاب. والتعامل مع قضية اجتماعية معينة، يستعين الكاتب بفن العرض كي يعالجها علاجاً ما. ورغم أن دارسى المسرح ومؤرخيه وعلماء يقرون - ابتداءً - بأن الميلودراما تكاد تخلو من كل قيمة أدبية يعتد بها في مجال الأدب المسرحي، إلا أنهم يختلفون من بعد هذا في التقدير النهائي لفن الميلودراما وقيمتها، بالقياس إلى المسرح كعرض يقدم كي يتمتع الناس. ويعجبهم، وليس لمجرد عمل قيم، يعرض ويطلع رغبت فيه الناس أم أعرضوا عنه.

ففي الدراسة الطويلة التي كتبها شيلدون تشيني عن تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف عام (٥٥٨ صفحة) لا تكاد كلمة ميلودراما ترد إلا مشفوعة بلام. يعدد تشيني العيوب المألوفة في المسرحية الميلودرامية فيذكر اتجاهها إلى مضاهاة البراءة المطلقة بالشر الخالص، والنقاء العاطفي بالشهوة، وبرز نزعتها إلى استخدام الشخصيات النمطية، والمؤثرات الآلية، وبلغت النظر إلى خلوها من أي عمق في رسم الشخصيات، وغرامها بالاثارة المسرحية المكثفة والحراقة غير أنه ما يلبث أن يعترف بأن مسارح المجترة وفرنسا لم تعرفا منذ فاتحة القرن التاسع عشر من الأشكال المسرحية ما هو أكثر حيوية وأكبر قدرة على الابتكار من المسرحية الميلودرامية.

أما الاردايس نيكول، فإنه يتخذ من الميلودراما موقفاً أكثر وضوحاً وأكبر انصافاً، وإن لم تغب عنه عيوبها. فهو يقرر أن الميلودراما قد كانت حاجة نفسية وفنية لدى الجماهير العريضة، إلى جوار أنها قد ولدت استجابة لظروف مادية معينة أحاطت بالمسرح الأوروبي منذ قبيل الثورة الفرنسية. ففي ألمانيا فشلت الحركة المسرحية التي رأسها وشارك فيها كل من شيللر وجوته، في الالتقاء بالناس، فمسرحيات الأول مفرطة في محاكاة شكسبير، ومسرحيات الثاني بالغت في التجريد. وفي إيطاليا، أوغل الفيبيري^(١) في الخضوع لروح عباقرة اليونان القدماء. وفي فرنسا، وقفت أسطورة راسين - مدعومة بطقم كامل من النظريات والتأليف في فضائل المسرحيات الكلاسيكية حائلاً دون استجابة المسرح لروح العصر، وهي رومانسية في

(١) فيكتوريو اميديو الفيبيري، (١٧٤٩ - ١٨٠٣)، يذكر اليوم أساساً من أجل ترجمته الشعرية. كتب مسرحيته الأولى، «كليوباترا»، وأخرجت في تورينو، (١٧٧٥) واتبعها مسرحيات أخرى عن موضوعات كلاسيكية ومجملية - وأحياناً - رومانسية. أحسن تراجمها، «سول»، (٨٢ - ١٧٨٤) و«ميرزا»، (٨٤ - ١٧٨٦). وكان يرى أن التراجم يبنى أن تقوم على موضوع عظيم بحيث يحذف منه كل ما هو أقل منه شأنًا.

جوهرها.

فماذا كانت الجماهير حقيقة بأن تفعل؟

أكانت تقف صابرة حتى يتبين للجميع عقم محاولات الكتاب «الأدباء» لإنشاء مسرح حتى يكون به قيس من مجد اليونان ولهيب شكسبير؟ أم غير معقول، مجاف لطبائع الشعوب. ومن ثم، أخرجت الجماهير من بين صفوفها كتاباً يعبرون عنها، ترضى عنهم ويجدون هم كل الرضى في خدمتها:

فى ألمانيا نشأ كوتزيبو.

وفى فرنسا، قام بيكسييريكور.

وكل منهما لم يكن مجدداً في حقل المسرح، بقدر ما كان خلقاً خاصاً خلقتة الجماهير المسرحية على هواها، وطلبت إليه أن يعبر عما كان ذاتياً في هواء العصر من آراء ومبادئ وتطلعات.

هفت الجماهير إلى أن تجد تعبيراً مسرحياً عن الحرية والاخاء والمساواة، وكمال الإنسان، ونزعت الخيرة الأصيلة وصبت إلى أن يثبت لها كتاب المسرح أن الفضيلة لابد أن تنتصر، وأن الشر - مهما طال - إلى زوال. وأن الناس كلهم ولدوا أحراراً، وأن شيئاً كثيراً من التبل يمكن في الحياة البدائية، وأن الفقير بتبله وأصالته أهل لأن يصل إلى الأغنيا.

وقد وسعت الميلودراما - الاجتماعية خاصة - هذه الآراء وزيادة. فقد أضافت إليها العلاج المثير الذي يحبس الأنفاس، والفرجة الممتازة، والمفاجآت المدهشة، والمناظر الجميلة الأخاذة.

وساعد على هذا كله، في المجترة، أن حق عرض المسرحيات قد كان مقصوراً، بحكم القانون، على مسرحين بالذات، في الشتاء، هما دورى لين، وكوفنت جاردن، ومسرح ثالث صيفى هو هاى ماركت. فسعى أصحاب المسارح الأخرى إلى التحايل على القانون بعرض مسرحيات تجمع بين الكلمة والموسيقى وألوان الأداء الأخرى.

وبهذا كانت الميلودراما استجابة لحاجات فكرية واجتماعية ومادية لدى الجماهير، حاجات عجز الكتاب والأدباء عن الوفاء بها، كما عجزت المسارح التقليدية عن توفيرها، في الوقت الذي زادت فيه أعداد متفرجي المسرح والتهب خيالهم ونشطت تطلعاتهم بفضل الزلزال الاجتماعي الكبير الذي صاحب الثورة الفرنسية.

ورغم أن أعمال كل من كوتزيبو وبيكسييريكور خالية من أية قيمة أدبية ذات بال، فإن أثرها على فن المسرح لا يمكن إغفاله بحال. لقد علمت هذه الأعمال الكاتب الفرنسي سكريب

أصول تكتيكه الأخاذ، وما لبث أن تلقى ساردو عن سكريب هذه الأصول ذاتها، واشترك الاثنان فيما بينهما في النهوض بفن كتابة المسرحية المحكمة الى ما يشبه العلم. وحين قام بعدهما إبسن ليضع في المسرح شيئاً من العقل والروح وجد الطريق أمامه مهبطاً، فمد يده الى تكتيك المسرحية المحكمة وطوعه لأغراضه. ولم يكن تبشيريه بالرسالة الاجتماعية والفكرية والروحية التي حملها لنا ليكون على كل هذا القدر من اليسر والإقناع لولا سكريب وساردو ومن ورائهما كوتريبو وبيكسيروكو.

فأهمية الميلودراما إذن، انها وفّت بالحاجات الاساسية للمسارح المعاصرة، واستحدثت لها تكتيكاً فعالاً، وضمنت لها جماهير كبيرة متحمسة. وليس هذا بالشئ القليل لدى كل من ينظر إلى المسرح على أنه مكان للعرض المسرحي أولاً، ثم أدب وقيم من بعد. هذا هو رأى نيكل في أهمية الميلودراما.

أما وصفه للمسرحية الميلودرامية، فهو ليس أقل انصافاً وموضوعية. فهي عنده لون شعبي من المسرحيات ذات قصة جادة ومثيرة في الأساس، تقطعها مشاهد كوميدية، وتتخللها الموسيقى التأثيرية. وفي هذا اللون من المسرحيات - يضيف نيكل - لا محاولة تبذل لتعميق الهدف أو للرشاقة الأدبية ومن ثم تكون شخصيات الميلودراما سلسلة من الأنماط، معروضة في اللونين الأبيض والأسود، بينما يسعى المؤلف - صراحة - إلى أن تتفوق الحركة المادية المسرحية على الحوار الفكري.

وعبث بازا. مسرحية هذا شأنها أن نكتفي بالاحتجاج عليها، كما فعل جوته، حينما عرضت على مسرح ويمار مسرحية، «كلب مونتايجيس» فاستقال احتجاجاً على ما رآه استهانة بكرامته. فرغم انعطافنا لموقف جوته فإن الحقيقة تبقى قائمة، وهي، ان بيكسيروكو قد كان يعرف جمهوره حق المعرفة ويعلم أنه كان يرحب بالكلاب في أدوار البطولة.

ومن هذا الرأى المتوازن - الذي يدخل في الاعتبار المسرح كفرجة وكأدب معا - نتنقل إلى رأى باحث مسرحي بريطاني تخصص في دراسة الأشكال الشعبية للمسرح، هو موريس ويلسون ديشر. كتب ديشر دراسة كاملة عن الميلودراما في القرن التاسع عشر عامة، ومنذ منتصف ذلك القرن خاصة^(١) تتبع فيها نشأتها في فرنسا وألمانيا، ووصف انتقالها إلى إنجلترا من بعد.

وكان ديشر في دراسته حفيظاً بالميلودراما كلون شعبي من ألوان المسرح، حريصاً على اثبات حسناتها الكثيرة الى جوارها مساوئها الكثيرة أيضاً. ففي جانب الحسنات، يذكر ديشر أن الميلودراما فن جماعي بمعنى الكلمة، المؤلفون فيه يغترفون من انا، واحد، يأخذون منه الكثير ولا يضيفون إلا قليلاً. أما من ملاء الإنا، ويبقيه مليناً دائماً فهم النظارة. أولئك كانوا

يدلون بخيالهم الجماعي في الإنا. وما كان الكتاب يخرجونه كان جزءاً من ذلك الخيال. بل كان المؤلفون هم أنفسهم جزءاً من النظارة يسجلون ما أبدعه هؤلاء وأعجبوا به، ويضعونه في مسرحياتهم.

وقد بدأت الطبخة بفكرة الفضيلة المنتصرة دائماً ثم أضيف إليها من بعد مشاهد العنف وإراقة الدماء، والاسرار الشديدة الغموض، والفرع، والجريمة النشوانة، وشعارات التحرر من الظلم، وفكرة الحسناء القتالة، والدين والجنس وكل هذا اختلط ببعضه ببعض، سواء امتزجت عناصره أم لم تمتزج.

والغريب - يقول ديشر - إن ما بدا في أواخر القرن الثامن عشر على شكل موضة وعبادة فارغة المحتوى، تحمل الناس على ادعاء الفضيلة، ما لبث أن أصبح محيماً فكرياً يجد الفضيلة منتصرة في كل مكان وفي كل شئ. ليس فقط في دنيا الناس - ما بين سياسية ومنزلية - بل في الكون بأسره. وقد تداخل الخيال هنا مع الحقيقة بشكل مؤسف. وقال العصر: بما ان السماء تحمي الفضيلة دائماً، فمن الخروج على قانونها أن يهتم الناس بمشاكل اجتماعية زاعقة مثل العبودية الفظيعة التي كان يعاني منها الأطفال العمال في مصانع الرأسماليين طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر.

والغريب أيضاً - يواصل ديشر الكلام - إن الفروق التي ظهرت بين ميلودراما الشعب وميلودراما الأغنياء كانت ظاهرة فقط. سببها الرئيسي هو احساس المتفرج بوضعه الطبقي. الذي يملئ عليه موقفاً معيناً من المسرحية المعروضة^(١).

أما المادة المسرحية فإنها تحوى الغنى والفقير معا: الغنى يتخيل نفسه فقيراً. والفقير - في رأى نفسه - ثرى سلبت منه أمواله.

وحتى حين بدأت الشرور الاجتماعية تظهر عربانة للجميع، لم تهن قبضة الفضيلة المنتصرة على الناس، بحيث يميل الباحثون الاجتماعيون الآن إلى الظن بأن إنتصار الفضيلة، والترويج الدائم الذي كان يلقاه هذا الإنتصار كان جزءاً من مؤامرة تهدف إلى إبقاء الناس في قبضة الدولة والكنيسة. وإلا فما قولنا في كتاب الديمقراطية الذين كانوا يسخرون من الجيش والبحرية والملكية، ويتحدثون بصراحة مؤذية عن الجيش، فإذا جاء دور العناية الالهية لم يشككوا لحظة واحدة في انها تأخذ دائماً بيد المظلومين؟

وسواء كانت نهاية المسرحية سعيدة أم محزنة، فإن الموقف من الفضيلة ما كان يتغير قط. على أنه حين اشتد ساعد الديمقراطية على امتداد القرن التاسع عشر، تبنت الجماهير شعار الفضيلة المنتصرة وجعلته في خدمة قضاياها السياسية، لا انفصال أبداً للشعار عن القضية مهما كانت الأحوال.

(١) لا ينطبق هذا الكلام على ميلودرامات التمرد الاجتماعي التي نتحدث عنها من بعد.

(١) الدم والرعد، دراسة في الميلودراما في أواسط عهد فيكتوريا. «فريدريك ملر» لندن ١٩٤٩.

البحار المظلوم ويتشارد باركد:

«خلال سبع سنوات فى البحرية رأيت ما يجعل القلوب صخراً ويحيل العيون رصاصاً ينظر فى برود إلى أسود أعمال العنف... رأيت رجالاً مسنين، بين أزواج وآباء، يعلو الشعر الأبيض المهيب رؤوسهم - رأيتهم يوثقون، وتخلع عنهم ملابسهم، ثم يجلدون كما تجلد الوحوش... وكل ضربة من السوط ذى الشعب التسع تجلب معها الدم فتتكأ جراحاً سابقة تلقاها هؤلاء فى معارك شريفة. وماذا كان جرمهم؟ ربما كان الواحد منهم قد مال فى مشيته يميناً أو يساراً باكشراً بما ينبغي، أو أجاب بصوت أعلى أو أوطأ من المطلوب على سؤال من معذبه الشاب - لا يهم الذنب، أيا كان فهو كاف كى ينزف بسببه دم مرتكبه».

كذلك هاجمت الميلودرامات الشعبية طغيان أصحاب المصانع فى مسرحية وراء مسرحية.

بدأ التفات كتاب الشعب المغمورين للفظان التى جرتها معها الثورة الصناعية بمسرحية «صبي المصنع» لجون ووكر التى قدمت على مسرح «سيرى» فى ١٨٣٤. وفيها يقرر أحد أصحاب المصانع أن يطرد عماله ويستخدم آلات بخارية محلهم. وبينما الجميع يتداولون فيما يفعلون، يدخل عليهم رجل نصف مجنون، اعتاد أن يسرق بساتين الأغنياء، فيصف لهم ما ينتظرهم حين يقعون فى براثن المشرفين على معونة الفقراء. فبعد أن يشرح العمال المتعطلون لهؤلاء المشرفين ما يعرفون هم أنفسهم من أحوال تعسة تلف الفقراء: إن الواحد منهم قد يكون له زوجة وخمسة أو ستة أو ثمانية أطفال - أحدهم ولد لثوه - ربما - والآخر يوشك أن يفارق الحياة فسوف يعطيهم المشرفون شلناً ونصفاً ليعولوا منها كل هذا «الجرم» وإن تجاسروا على الشكوى، فلن يصلهم مليم واحد، وإنما يوضعون فى آلة التعذيب أو يجرسون خلال البلدة بوصفهم متشردين.

ثم يضيف ذلك الشاعر البسيط: أنا أعلم تماماً بأمر ذلك الإحسان وظهري ما زال يحمل آثار سياط أولئك المتسلطين. إن العبد خارج البلاد - الزنجى الذى يزعمون أنهم يرثون حاله، لا يوطأ بالتمال كما نوطأ، ولا هو يطارد كما نطارده ولا يساء استخدامه كما يساء استخدام أى منا، متى فقد عمله وتشرده، ولم يعد له خبز يعطيه لأبنائه. ويقرر العمال أن يثوروا ضد صاحب العمل، فيصيح الشاعر: إن السماء ذاتها تطالب بالانتقام، والدم سوف يصيب تلك السماء. وهنا يلقي القبض على الجميع - ما بين مذنب وبرىء. ويتعرف الشاعر على رجل بين الزبانية كان قد حكم عليه وهو فى السابعة من عمره بالأشغال الشاقة لأنه سرق حفنة من التفاح، بينما هو نفسه يسرق طعام الفقراء فى الملاجىء. وقبل أن تسدل الستار الختامية تعلم أن الشئ ينتظر الجميع مرة أخرى - ما بين مذنب وبرىء.

ولا تقول هذه المسرحية بالذات شيئاً على سبيل تطمين الفقراء، ولا تصور لهم أن الفضيلة لا بد منتصرة، كما اعتادت أن تفعل سائر الميلودرامات.

كذلك ساندت الميلودراما قضية تحرير العبيد، بطريقتها الخاصة طبعاً. ففى مسرحية

مسرح الدم والدموع <٣٨٥>

ثم يمضى موريس ويلسون ديشر ليقول: وقد يكون أساتذة الجامعات على حق حين يشمخون بأنوفهم، بعداً عن أعمال مسرحية ليس فيها إلا تنويعات محدودة على فكرة الفضيلة المنتصرة، ثم انفجارات عاطفية عنيفة بعد هذا، وشيء من الفكاهة غير الواعية بنفسها. قد يكون لهم العذر حين يقولون: ليس هذا أدباً مسرحياً. غير أننا يجب أن ننظر إلى الميلودراما على أساس واقعى صرف: قلب هذه المسرحيات الكثيرة التى أنتجها القرن التاسع عشر وأمعن فيها النظر فستبدي لك ما هو جدير بالإعجاب فيها، وما هو شجاع ومخلص وشريف أما ما هو زائف وبال، فسوف يظهر ومعه عذره.

أما عيوب الميلودراما عند ديشر فهى: الخلط بين المقدس والدنس، بين مصالح الدنيا ومطالب الروح، بين المصلحة العامة وخدمة الذات، إلى غير هذا من مظاهر للنفاق جعلت الميلودراما تعمى عما فيها من سخافات.

ويفسر ديشر ظهور الميلودراما على أسس نفسية واجتماعية معا. فهو يلحظ ميل النظارة البريطانيين إلى الميلودرامات القائمة على الفزع فى أواخر تسعينات القرن الثامن عشر. ويفسر هذا الميل بأنه رغبة منهم فى التحصن ضد فزع أكبر هو تهديد نابوليون بغزو بريطانيا. فالفزع الأصغر هو نوع من المصل، يعطى وقاية من الأحداث. ويفسره - كذلك - بأنه استجابة لرغبات أجيال كثيرة من النظارة، ظهرت بعد الثورة الفرنسية، وأخذت تطالب بنصيبها من المسرح وتقبل على كل ما يقدم لها.

وهؤلاء بدأ لهم كل ما يقدم جديداً وجميلاً. مهما كان - فى واقع الأمر - من الحيل التقليدية لفن المسرح. ولهذا أطلقت أيدى كتاب المسرح من كثير من الغلال فلم يعودوا مضطرين إلى البحث عن الجديد بأى ثمن. فاذا تصادف ووقعوا على جديد بالفعل، أمكنهم أن يكرروا تقديمه مرات كثيرة قبل أن تعتبره الجماهير الجديدة بالياً.



ثم يمضى ديشر ليستعرض المواقف الكثيرة التى ساندت فيها الميلودراما قضايا التقدم والإصلاح حيناً، وقضايا الثورة الحمراء حيناً آخر. ففى مسرحيات دوغلاس جيرولد^(١) روح قوية من الأسى لهماوم البشر. والسخط القوى على الظلم، كما أن فيها صوراً حية لشخصيات عامة الناس.

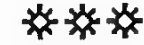
فمثلاً فى مسرحية «التمرد فى السفينة نور»، أو البحارة البريطانيون عام ١٧٩٧ يقول

(١) دوغلاس ولیم جيرولد، (١٨٠٣ - ١٨٥٧). بحار، وكاتب مسرحى، ومدير لمسرحين، وصحفى من بعد. كتب أحسن مسرحياته. «سوزان ذات العيون السود»، (١٨٢٩). وعين الكاتب الخاص لمسرح «سيرى» الشعبى ثم مديراً لمسرح مترواند (١٨٣٦). والتحق بالعمل فى مجلة «هانش» المشهورة، منذ بدايتها عام ١٨٤١. وترواج مسرحياته بين الميلودراما الاجتماعية والبييرلسك والكوميديا. ولقد لقيت فى ابانها نجاحاً كبيراً، وأن قل ان تذكر اليوم.

«بول وفرجينيا» من وضع جيمز كوب، والتي قدمت عام ١٨٠٠، كان الأبطال كلهم من الزوج. ويصيح واحد من هؤلاء قائلاً: لست عبداً، فإن في عروقي دماء بريطانية، ويقولون إن أبى كان بحاراً إنجليزياً، كان يترفع عن التحيزات السوقية، وإنه أعجب بحسنا من السود فتزوجها».

ويقول أحد أصحاب المزارع من الإنجليز: «من اللحظة التي يبطاً فيها عبد شواطئنا - من اللحظة التي يتنسم هواء أرض الحرية، يصبح على الفور حراً. وهو قول ظل يتردد في الميلودرامات المختلفة في عمل وراء عمل حتى أصبح تقليداً.

وفي مجال السخط على الظلم الاجتماعي قدمت المسارح الصغيرة في بريطانيا خدمات كبرى. لقد حولت السخط والفرح من الشر من إطار الطبيعة البشرية إلى إطار المجتمع. وتحول الأشرار فيها من قتلة وسارقين إلى أصحاب مصانع ظلمة. وقد انتشرت هذه المسارح الصغيرة انتشاراً كبيراً، وحولت لندن إلى مدينة من المتفرجين. وكان بعض مقاعدها يصل أحياناً إلى ألفين. وكانت تقدم كل ليلة ميلودرامات شعبية تمجد فيها الوطنية طبعاً. ولكن الشرور الاجتماعية أيضاً كانت تدين. بل كانت أعمال العسف التي تستخدم فيها فرق الجيش ضد الاضطرابات الاجتماعية في الشمال، تقابل بالسخط والاستهزاء من المتفرجين. وبلغ من ثورة المتفرجين وكتابتهم ضد السلطة، أن نوافذ دوق ويلنجتون رشقت بالحجارة، في الوقت الذي كانت الأعمال المسرحية الشعبية فيه قد أوصلت نابليون إلى مرتبة الألوهية.



ثم يقر ويلسون ديشر رأياً هاماً في المسرحية الميلودرامية، حيث يلفت النظر إلى أن ما نسميه الأدب المسرحي، ليس في واقع الأمر إلا بقايا - بقايا منكشحة - من الحدث المسرحي العظيم ممثلاً في المسرحية والمسرحيين والجمهور. ذلك أن كتاباً يحمل نص مسرحية ما نقرأه نحن الآن، ليس هو العمل المسرحي الذي شهده الناس في وقته. بل إنه ليس المسرحية التي قرأها وتخيلها قارئ ما إبان صدور الكتاب، دع عنك أن يكون المسرحية كما مثلت في زمانها.

ومن هنا تأتي الأهمية الحقيقية لفن الميلودراما. إن هذه الأهمية لا تكمن في النصوص المسجلة الباردة - البقايا، كما سماها ديشر - وإنما تتركز في القوة التحويلية الكبيرة التي مثلتها الميلودراما في زمانها. والتي من أجلها يتردد ويلسون بين مواقف مختلفة يقفها من الميلودراما: الاعتذار عن فجاجة العمل الميلودرامي، والتسليم بأنه لا يمكن أن يسمى أدباً مسرحياً. ثم الإعجاب بالعمل الميلودرامي على أساس أنه ليس فناً بقدر ما هو صورة بانورامية للعصر. ثم التصريح بأن الميلودراما الشعبية هي فن ثوري حقيقي، وأن هذا الفن قد أسهم اسهاماً جزئياً ومتقطعاً - في إطار الدراما - وإسهاماً واسعاً وعريضاً - في إطار السيرك - في تحويل المجتمع والتبشير بتغيرات ثورية قادمة. عن الحرية والاصلاح حتى تم الاصلاح.

حدث هذا حين ظلت المسارح الصغيرة تتحدث بشجاعة عن الحرية والاصلاح حتى تم

الاصلاح. وحين انضمت إلى حركة التمرد العمالي وظلت عشر سنوات متصلة توازر العدل الاجتماعي. مما استأهلت معه أن يقول عنها ديشر: «لعشر سنوات كان المسرح شجاعاً، وهذا أكثر بكثير مما تأتي له أن يكون من بعد». وحين أعادت تمثيل معارك نابليون، فكسبت في المجمل عطف الرأي العام البريطاني على مقاتل حارب بلاده يوماً ما، ومهدت في فرنسا لظهور النابليونية والامبراطورية الثانية.

ثم يأتي دور الناقد - المخرج ودارس المسرح ومفكره الكبير: ايرك بنتلي^(١).

وأول ما يستوقف ايريك بنتلي في فن الميلودراما هو: سمعتها السيئة، وجذبها الواسع النطاق. أما سوء السمعة فهو يرى فيه أضعف حلقات السلسلة الطويلة التي تنتظم الفن الميلودرامي. ولهذا فهو يسأل: أي مدى يبلغه هذا الضعف؟ أو بعبارة أخرى: ما هو أدنى ما يطلبه المرء في مسرحية ميلودرامية؟ ويجيب: هذا الحد الأدنى هو دموع تشفى الغليل وتصرف عن القلب الهموم.

وهو يرى في هذه الدموع نوعاً من «الكثارسيس» الشعبي لا بأس به على الإطلاق. إنه لون من رثاء النفس، يبيد المتفرج من خلال رثائه للبطل الذي يراه أمامه مكروباً. وما الضرر في رثاء النفس؟ - يسأل بنتلي - إنه عون كبير للإنسان في أوقات الشدة. والشدة موجودة في كل وقت. لا يخاف رثاء النفس إلا كل من يخاف العواطف البشرية ذاتها. وهذا الخوف من عواطف الإنسان هو بالضبط ما يميز الحضارة الغربية الآن. إنها حضارة مانعة، سمحت للسخرية بأن يعلو شأنها، وأن تغلب القلب على أمره وتخفق ما فيه من حب وكره.

على أن رثاء البطل ليس أهم ما في الميلودراما. وإنما أهم منه بكثير هو الخوف من الشرير. ذلك أن عالم الميلودراما الشعبية يصور دائماً الخير وقد تصدى له الشر. البطل وقد برز له الشرير. والأبطال وقد انتصب أمامهم عالم شرير. فالرثاء إذن هو أضعف شق الميلودراما، والخوف هو العقبة الكثيرة أمام الناس - في الحياة كلها وليس في الميلودراما وحسب، ومن هنا يتخلص للميلودراما هذا الجذب الواسع للناس في كل مكان.

والواقع أن نجاح الكاتب الميلودرامي يرتكز على قدرته على تجسيد الخوف وصبه في قالب إنساني يوحى لنا بأن الإنسان الشرير الذي نراه على المسرح هو سوير مان الشر: وليس مجرد فرد شرير. وإلى جوار هذا فإن الميلودراما تماشى طبيعة الدراما عامة في تركيز رؤياها في قلة من الأشخاص. ولهذا فإنها تركز الشر في حفنة من الناس وأحياناً في فرد واحد. على أنها لا تكتفي بهذا بل تمد الشر إلى البيئة المحيطة من نبات وجماد، ثم تستعين بحيل الحبكة المسرحية كي تزيد من إقناعنا بوجود الشر. ومن بين هذه الحيل حكاية «الصدقة الكبيرة» التي تستخدمها الميلودراما والتي تنهت من أجلها بالتفرط وانعدام المسئولية. غير أن الصدقة

(١) كتاب: «حياة الدراما»، دار اثينيوم، نيويورك، ١٩٦٤.

الكبيرة موجودة بالفعل فى أرفع ألوان التراجيديا، وهى فى حد ذاتها لا تسبب خللاً أو تبسيطاً ضاراً متى كان استعمالها متسماً بالحكمة. ويلزم «الصدفة الكبيرة» اتهام آخر للميلودراما بالمبالغة. وهذا الاتهام يعيدنا مرة أخرى إلى التحيز الملحوظ ضد الميلودراما كفن وجوهر معاً.

إن الميلودراما - شأنها فى هذا شأن الفارس - تسقط فى هوة ما هو عابث أو سخيض بمحض الصدفة، وإنما هى تفعل هذا عن عمد، وبشعور واضح بالاستمتاع. وهى فى هذا تستخدم ما لدى المهرج من رخصة تسمح له بتجاهل كل ما هو معقول. ذلك أن الميلودراما فن قائم على المبالغة. وهى ليست مبالغة كمية، بل هى فى الأساس مبالغة كيفية. الصورة الميلودرامية لا تختلف من المعتاد بنسبة كذا الى كذا. بل هى تختلف كلية من المعتاد.

فاذا وجدنا كاتباً ميلودرامياً غير مقتنع فى مبالغته فعلينا ألا نقول له: قد أفرطت، بل: قد أسأت المبالغة. صورت بغير رشاقة وبغير حيوية. كنت ألياً فى تصورك. ذلك أن المبالغة تبدو سخيضة فعلاً إذا لم يكن وراءها عواطف تحركها.

ويسخر الناس من الحوار فى الميلودراما - ربما بأكثر مما يسخرون من القصة والشخصيات. فهم يرونه خطابياً إلى درجة مضحكة. وهو بالفعل مضحك وسخيض فى الميلودرامات الضعيفة. ولكن هذا لا يعنى أن الميلودرامات الجيدة يمكن أن تقوم على حوار دارج سهل. إن بين أكثر مطالب الميلودراما الحاحاً حوار يقوم على خطابية رفيعة ومكثفة.

وينعون على الميلودراما أيضاً أنها تركب الحادثة المثيرة فوق الحادثة المثيرة، وإن هذا يخلق لدى المتفرج المعاصر شعوراً بسخافة ما يرى. غير أن شكسبير يركب الإثارة فوق الأسى فوق العرض الحركى ومع ذلك لا نضحك منه ساخرين. فالغشلى إذن هو فشل الميلودراما الضعيفة، وليس فشل الميلودراما كفن.

وقد زعم زولا ذات يوم أن الميلودرامات قد ماتت، ولأراد لها إلى الحياة. واقترح بدلاً منها فناً يقوم على عرض أشخاص عاديين باهتئ الألوان، فى ظروف معيشية كالحق، وذلك كى يزيد من إبراز الآلام المدمرة التى يعانون منها، والإحساس الملح بالقدر الذى يعلق سيفه فوق رؤوسهم. غير أنه - فى الواقع - إنما كان يشحن بطارية الميلودراما الفارغة بطاقة جديدة. فإن حديثه الطويل عن الوسط الاجتماعى والبيولوجيا السوسولوجية هو نوع من الطقوس الفنية انتهت به إلى حيث انتهى الميلودراميون الرفيعون الآخر من أمثال ملقيل وأميلي بروتى.

ثم يجىء برنارد شو وهو الذى وجه للميلودراما أحد وأطول هجوم - فى مسرحياته ومقدماته على حد سواء. ومع ذلك فإن شو لم يقف عند خد نقد الميلودراما. لقد فطن أيضاً إلى محاسنها. فاستخدمها بنجاح فى مسرحية «تلميذ الشيطان». بل أنه حين ظن أنه طور شخصية «كوشون» فى مسرحية «القديسة جون»، كى يبعد بها عن شخصية الشرير الميلودرامى التقليدى، لم تجده جهوده كثيراً فى هذا المضمار وظل كل ممثل مدرب يتألق فى هذا الدور، لأنه مألوف لديه من طول ما مارس من فن الميلودراما.

والواقع أن شو يهرب من اسم الميلودراما وحسب - يهرب وراء تعبير الاوبرا، وذلك حين يصف مسرحياته بأنها أوبرات بدون موسيقى، وحين يوصى مخرجه جرانفيل باركر بأن يذكر دائماً أن المسرحيات هى أوبرات ايطالية، ويقصد بهذا أنها لا يمكن أن تؤدى بالأداء الهادى. العادى. بل لابد من الحركة البارزة التى تملأ العين والأذن معاً. ثم أن أبعد ما وصل إليه شو فى التوقى من الميلودراما، قد كان فى منظر الجحيم فى مسرحية «الانسان والسوبر مان» الذى يقوم على الديالوج الخالص. ومع ذلك فإن المدقق فى هذا المنظر لا يلبث أن يتبين أنه يقوم على رباعى مألوف جداً فى مسرحيات بيكسبيريكور الميلودرامية. وهو ينتظم: البطل والبطله والشرير (هنا الشيطان)، والمهرج. ومعروف أن بيكسبيريكور هو مؤسس الميلودراما الشعبية.

ومنذ ظهور: «الانسان والسوبر مان» فى عام ١٩٠٣ والمدراس الحديثة فى المسرح يتلو بعضها بعضاً. ولكنها كلها - لدى التدقيق - إنما تحاول أن تعيد الميلودراما إلى الوجود. التعبيرية الألمانية كانت بحثاً عن زى جديد للميلودراما ومسرح بريشت الملحمى محاولة لاستخدام الميلودراما وعاء للفكر الماركسى. واستخدم كوكتو وأنوى وجيروود الأساطير اليونانية استخداماً ميلودرامياً.

وماذا عن أونيل؟ زعم البعض أنه أحيا التراجيديا. وقال آخرون: بل فشل فى هذا الإحيا. غير إنه إن كان فشل فى التراجيديا فقد وفق فى الميلودراما. إن ما يجتذب العين فى: «الحداد يلبق بالكثرا» هو فشلها فى محاولة الوصول إلى العصرية، ولجأها فى نطاق الميلودراما. وقد أدى نجاح أونيل فى الميلودراما إلى أن تدخل هذه المسرح الأمريكى فى العشرينات.

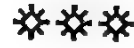
وفى الثلاثينات قامت الميلودراما فى مسرحيات: ليليان هيلمان وكليفورد أوديتس. وفى الأربعينات تخللت مسرحيات. تينيسى ويليمز وآرثر ميللر. وفى الخمسينات استخدم يوجين يونسكو أسلوب الجراندينول فى مسرحية «الدرس» فى محاولة لإيصال رؤية عصرية للحياة فى متفرجة. والكلام ذاته ينطبق على فريدريش دورنيمات.



ونحن - كأفراد عصريين - إنما نعيش بطريقة أو بأخرى - تحت سحر المدرسة الطبيعية فى الفن. ومهما حاولنا التلمص أو أنكرنا الحقائق فإننا لا نلبث أن نعود إلى تقبل مبدأ: إن الطبيعى والمألوف هو أن تكون نبرتنا خفيفة، وأناسنا ضئيلي الشأن والمقام، وببشتنا هينة ومجسدة على نطاق صغير.

وهذا هو السبب فى أن إحساسنا بالتهذيب وضرورته قد استطاع أن يتغلب على الفطائع البالغة القسوة التى كشفتها لنا علوم الطبيعة المعاصرة، وعلوم السلوك الاجتماعى. ومن ثم يرى بنتلى أن الميلودراما هى - إلى حد ما - أكثر قرباً إلى الطبيعة الحقة - أوثق صلة بالواقع

سنجيب على هذا السؤال، وعلى غيره من الأسئلة، بعد أن نستعرض بعضاً من جهود كتابنا المصريين فى حقل الميلودراما الاجتماعية.



- المعاصر على وجه التحديد - من الطبيعة التقليدية. إن الميلودراما هى طبيعية عالم الأحلام - ذلك العالم الذى نتجاهله فى الصحو، ونعيش فيه بالطول والعرض أثناء النوم. والرؤية الميلودرامية هى الطريقة التلقائية - الطريقة الخالية من العقد - فى النظر إلى الدنيا. والحس الدرامى هو فى جوهره حس ميلودرامى. ذلك أن الميلودراما ليست نوعاً خاصاً أو هامشياً من الدراما - دع عنك أن تكون نوعاً شاذاً أو بائداً من الدراما. إنها الدراما فى شكلها الفطرى - الأولى. إنها جوهر الدراما. والحافز لكتابة الدراما هو - فى المحل الأول - حافز لكتابة الميلودراما. والكاتب الشاب الذى لا يقبل على كتابة الميلودراما، لا يكتب الدراما، لا يكتب الدراما أصلاً، وإنما ينصرف إلى غيرها من ألوان الكتابة، كالشعر الغنائى أو الملحمى.



غير أنه إذا لم تكن الرؤية الميلودرامية أسوأ الرؤيات الفنية، فإنها أيضاً ليست احسنها. الميلودراما إنسانية، ولكنها ليست ناضجة - وهى واسعة الخيال ولكنها ليست ذكية، وهى فى أشكالها الأولية حافلة بالفتنانية الحشنة، تهزأ بمبدأ الواقع من كل سبيل، وتجعل الفرد هو الواقع الاسمى، ومن فضيلته ويرأته المثل الأعلى. وتتنظر إلى كل متطفل على هذا الفرد بوصفه خطراً يتهدد، ووحشاً عنيداً لا يقر معه قرار.

ثم تجعل الميلودراما نهاية أحداثها سعيدة لمجرد الرغبة فى أن تكون كذلك. ذلك بأن الميلودراما تنتمى إلى طور «السحر» فى تاريخ المسرح. الطور الذى يخلق فيه المسرح عالماً سحرياً قائماً بذاته، الأفكار فيه قادرة على كل شئ، وليس ثم فاصل فى جنباته بين ما يراد وما يستطاع.

ولكن هل ينطبق هذا القول على الميلودراما كلها؟ أم أن فارقاً يقوم بين الميلودراما الراقية والأخرى الشعبية؟ فى الحقيقة، لا مجال لمثل هذه التفرقة. فليست الأعمال المسرحية صفاً من الطوب، منفصل بعضها عن بعض وإنما هى تيار متصل يبدأ بأشد أشكال الميلودراما بدائية، وينتهى بأرفع أنواع التراجيديا. وليس معنى هذا أن الميلودراما منفصلة تماماً عن التراجيديا. فإن فى كل تراجيديا ميلودراما واضحة، كما أن فى كل فرد بالغ طفلاً صغيراً.

انتهى كلام أبريك بنتلى، دفاعاً عن الميلودراما واستكشافاً لجوهرها، وعرضاً لحقيقة قضيتها.



والآن، ماذا نستخلص من هذا كله، لفائدتنا، نحن سكان العالم الثالث بصفة عامة، وأبناء الوطن العربى بوجه خاص؟

الفصل الثانى

إسماعيل عاصم وأول ميلودراما مصرية

ولدت الميلودراما الاجتماعية المصرية ولادة متواضعة على يدى محام كان مشهوراً فى زمانه اسمه: إسماعيل عاصم.

كان ذلك فى حوالى منتصف التسعينات من القرن الماضى، حين أخرج ذلك الأستاذ الجليل للناس أولى مسرحياته وهى المسماة: «صدق الإخاء» فى عام ١٨٩٤ - على أقرب الاحتمالات - ثم ثنائها بمسرحية «حسن العواقب» (١٨٩٥)^(١) وبالمسرحية الثالثة: «هنا المحبين». بعد هذين التاريخين^(٢).

وحول هذه المسرحيات الثلاث قصص ومواقف لا تخلو من طرفة: يروى الدكتور محمد فاضل فى كتابه المعروف: «الشيخ سلامة حجازى» ان بلبل المسارح أتفق أن تعرف بالمرحوم إسماعيل بك عاصم، وشكا اليه خلو المسرح العربى من المسرحية المصرية، ونعى على الأدباء عدم اقبالهم على تأليف هذا النوع المصرى، الذى يجب أن يقدم على منصة مسارحنا على غيره من أنواع المسرحيات^(٣).

(١) أشارت الأهرام فى ٤ أكتوبر ١٨٩٦ إلى أن جمعية الاحتجاج الأدهى بالاسكندرية تزعم تمثيلها فى يوم الاثنين التالى، مما يحمل على الظن بأن المسرحية كانت قد كتبت ومثلت قبل هذا التاريخ، ثم جرى لها ما يجرى لكثير من المسرحيات: تمثيلها الفرق المحترقة ثم تنتقل إلى الهواء.

(٢) مثلتها فرقة أسكندر فرح فى مساء ٦ يونيو ١٨٩٧، كما جاء فى الأهرام.

(٣) ص ٤٦ من الكتاب.

وكان هذا الخاطر يدور بذهن الشيخ سلامة من يوم أن اعتلى خشبة المسرح، وكان يتمنى دائماً أن يثب الدروس الاجتماعية والمبادئ الأخلاقية والعظات الوطنية في ثوبها المصري ورداءها القومي. ولذلك فاتح المرحوم عاصم بك بهذه الرغبة^(١) فاستجاب له المؤلف وقدم له المسرحيات الثلاث، وضع فيها إلى جوار الحوادث الميلودرامية، مقاطع غنائية: لحنها الشيخ وطبعها بطابعة، ملاحظاً في ذلك رغبة الجمهور في مزج المسرحيات بالأناشيد حتى ولو كانت تراجيدية بحثة^(٢).

ويقول الدكتور فؤاد رشيد في كتابه «تاريخ المسرح العربي» إن إسماعيل عاصم قدم هذه المسرحيات الثلاث إلى الشيخ سلامة حجازي، ولم يتقاض عنها أجراً وذلك تشجيعاً منه للفن^(٣). ويصف في مكان آخر من الكتاب ذاته^(٤)، إسماعيل عاصم بأنه الكاتب المصري الوحيد الذي كتب للمسرح، في الفترة التي أسماها: العصر البدائي. ويسجل أن إسماعيل في الفن المسرحي قد كان له دوى كبير. ولا يخفى الدكتور فؤاد - مع هذا - رأيه في المسرحيات الثلاث فهي عنده «بعيدة عن قواعد الفن التياتري، كثيرة السجع، الذي كان «مودّة» ذلك الوقت. (وإن كانت) تحتوي على كثير من العظات والحكم»^(٥).

وأقلب أنا نصوص التمثيل الخاصة بالمسرحيات الثلاث، وهي في الغالب نسخ الملقنين، فأجد في صدر مسرحية «صدق الإخاء» تحت عنوان المسرحية، واسم الفرقة التي تمثلها (جوق أبيض وحجازي)، هذا الرأي الصريح في «صدق الإخاء»: «هذه الرواية قديمة، تمثّل إلى الآن على المراسح ولا تحتاج لكبير عناية في البحث، فهي خلو من كل فن»^(٦).

وهو رأى يشارك صاحبه فيه: الكاتب المسرحي عباس علام، الذي وصف أولى مسرحياته هو: «أسرار القصور» بأنها أول رواية مصرية عصرية، ثم أضاف: «وللحق أذكر أن سبقتني في وضع الرواية المصرية الأولى المرحوم إسماعيل بك عاصم في «صدق الإخاء» ولكنها كانت رواية عجيبة تبدأ في مواخير الأزيكية وحاناتها، حيث يطاف على أشخاصها بكثوس الخمر وجوزة الحشيش، وتنتهي إلى ملك لعله هارون الرشيد أو المعز لدين الله الفاطمي، ووزراء وحجاب يلبسون الملابس العربية ويحملون السيوف المهتدة. ناهيك بالإسلوب والحوار والتركييب والحبك»^(٧).



(١)، (٢) ص ٤٦ من الكتاب. (٣) ص ١٠٥، سلسلة كتب للجميع، عدد ١٤٩ فبراير ١٩٦٠.

(٤) ص ٢٣. (٥) ص ١٠٥.

(٦) يبدو من توقيع بالقلم الرصاص مكشوط أن هذا هو رأى أحمد فهمي الممثل بالفرقة، ولابد أنه دونه بعد عام ١٩١٤ (تاريخ تأليف جوق أبيض وحجازي). وهناك رأى مجهول آخر قدم من هذا نجد في نسخة أخرى من المسرحية كانت تملكها فرقة التمثيل العربي، يقول فيه صاحبه في وصف مكان الحوادث في المسرحية: «الواقعة المجهولة، في أي مكان، الله يعلم». والنسخة بتاريخ ١٩٠٦/٣/١٥.

(٧) من مقدمة عباس علام الخطبة لمسرحيته أسرار القصور. بتاريخ ديسمبر ١٩٤٦ أوردتها الاستاذ صلاح الدين كامل في كتابه «عباس علام الكاتب المسرحي» - وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٦٧.

طائفة من الآراء والأنباء تفتتح شهية الباحث والمؤرخ للتنقيب. فماذا نجد في الميلودراما المصرية الأولى «صدق الإخاء»؟ وما قيمته؟ شاب اسمه عزيز، لا تدرى هويته تماماً، وإنما هو من بيت عز. ربما كان ابن أمير يقول النص، وإن كنا لا نعرف على أية بلد هو أمير.

يدخل عزيز هذا ويناجى حبيبته الجميلة عزيزة، وهي من بيت إمارة بدورها، ويستعجلها للقران بها، كما كان المرحوم والدها قد اتفق مع والده، قبل أن يعاجل والد عزيزة الموت. وتبكي عزيزة وهي تقول لحبيبها إن الأمر ليس بيدها فقد تولى أخوها أمرها بعد وفاة أبيها، وهو شاب سكير متلاف، يبدد سريعاً الثروة التي خلفها لهم الوالد، يقضيها بين الكاس والطاس وبنات الحانات، تساعد في هذا أم معجبة بولدها، تدله وتحقق رغباته، وتستعجل إلى الحنف خطواته. وتدخل الأم ونلاحظ أنها بالفعل مولعة بابنها فهو عندها «أجمل أولاد هذا الزمان، وله ظرفه وخلعته، ودعابته ووداعته. وقد أصبح جميع الشبان أصحابه، لا يتفكون عنه ولا يبارحون بابه. ولا يلبث أن يهل عليهم الشاب المتلاف بذاته واسمه نديم فيحیی عزيز قائلاً: «بونجور يا مسيو عزيز»، ويأخذ يلوك الألفاظ الأجنبية من أمثال: «مون شير» و«مون فرير» ويتباهى بما عنده من ألوان الخمور المختلفة ويصرح بفرجه لأن أباه مات وترك له المتعة كلها. ويطلب إليه عزيز أن يحقق وعد الوالد المتوفى له بتزويجه من عزيزة ولكن نديم يحتج بالحداد على الوالد، ويرفض الطلب، فإذا ما ألح عزيز، أنباء نديم - زوراً - بأن غيره قد تقدم لخطبة الفتاة وأنها قبلت الخطيب الجديد. ويترك نديم عزيز لتفجعه وحيرته بين التصديق والتكذيب ويجيب داعياً دعاه إلى الحان وصحبته الخلان والغزلان. بينما تندب عزيزة حظها، ولا تمك لحبيبها إلا الدعاء وتطلب إليه أن لا يقطعها، وأن يواصل الود، حتى لا تهلك كمداً. وينتهي الفصل ونديم بين الكأس والطاس، وعذب الألحان، ينق عن سعة، شأن كل سفيه متلاف.

وقضى فصول المسرحية الأربعة الباقية في خط متصاعد من الإثارة. فهذا نديم قد أهلك ماله وذهب إلى أهله يتشكى وتلومه الأخت وتلومه الأم، فينفجر في الأخيرة ويحملها تبعة ما آلت إليه أموره، فهي التي كانت تعينه على الشر، وهي التي كانت «خازنة خموره»، على حد تعبيره. وتطلب إليه المراتان أن يمضى فيزور صديقاً لوالده اسمه الأمير صديق - الذي نكتشف من بعد أنه والد الخطيب المنكور الحق - ليطلب إليه العون. ويفعل نديم، ويذهب لمقابلة الأمير، ولكن هذا - لحاجة في نفسه - يغلظ له في القول، ويرده عن بابه خائفاً، ولا يسمع فيه لشفاعة ابنه عزيز. ويعود نديم لأهله مدحوراً، وبينما الجميع في حال من البؤس تدفع إلى اليأس، تدخل عليهم عجوز تقول إنها كانت صديقة للوالد المتوفى وأنها اعتادت أن تدع لديه أموالاً يثمرها لها وهي غائبة في الحج. فعلت هذا مرارا من قبل وهي اليوم تدع لدى نديم خمسة آلاف دينار وتطلب إليه الإنجبار بها، نظير إعادة رأس المال إليها مع ثلث الأرباح. وتزيد السيدة على الدنانير قرطاً ثميناً تعطيه لعزيزة.

ويخرج نديم ليعود من بعد ومعه قصة غريبة أخرى. فقد التقى بشاب ملثم الوجه، ولما علم الشاب من نديم أن معه عشرة آلاف دينار وبعض جواهر (يبدو أنها القرط وصل إلى نديم

بطريقة لا يذكرها النص، وإن كنا نفهم من الحوادث أن المرأتين سلمتهما نديم كي يبيعه ويتجر بثمانته) نقده في الجوهر عشرين ألف دينار، ونصح له بالتجارة في الثلاثين ألفاً، وعلمه أصول مهنة التاجر، وأشار عليه بالسفر من فوره.

وينتهي الفصل الثاني ونديم يتهيأ للسفر بين الدعوات النصائح وعبراته الأم والأخت.

في الفصل الثالث عصابة من قطاع الطرق تهجم على الملكة والأميرة ندمى ابنتها، وتتغلب على جميع رجالها وتوقعهم بين قتيل وأسير. وفجأة ينشق الغبار عن نديم، وقد أصبح فارساً مقداماً يتبعه عشرة من الصحاب، ويعمل في المنتصرين السيف ويبلو بلا حسناً حتى تأتي العساكر السلطانية، فتلقى القبض على الجميع بما فيهم نديم.

غير أن الملكة تأمر بالافراج عنه على الفور، وينظر نديم إلى ابنتها ندمى فيقع في غرامها، وتبادلته هي الغرام، بل ترض من فرط حبها، وتتمنى لنفسها الموت. وتفهم أمها حالتها فتعدها خيراً.

فاذا جاء الفصل الرابع فنحن في ديوان الملك، حيث يعتقد هذا مجلساً من وزرائه ونصحاؤه. يبحثون فيه شئون الملكة، ويعلم الملك مبدأ في الحكم الصالح وهو قائم على نقطتين: تنور العقول بالعلوم النافعة، المعقول منها والمنقول، وتأكيد المحبة بين القوة الحاكمة والقوة المحكومة.

ثم يعطى الكلمة «لشيخ الأنام»، وهو قائد ديني وفكري متحرر، لا يبدو أنه يشغل منصباً رسمياً في الدولة، فيأخذ شيخ الأنام هذا في محاسبة وزراء الملك على ما قصروا فيه من أمور. فهذا وزير العلوم لم يلتفت إلى ما أصاب الناس من ترك لدينتهم وما آلت إليه أمور اللغة العربية من إهمال، حتى أصبح المتكلم بها كأنما يقترف جرماً، بينما انتشرت اللغات الأجنبية وأخذ معلموها الأجانب يستميلون الطلبة إليها، ويتبحرون اللغة القومية.

ويدفع وزير العلوم بأن الآداب العامة من اختصاص وزارة العدلية وفيما يخصه هو، فما البأس في أن تدرس العلوم باللغات الأجنبية، ما دام للغة الوطنية ساعات كافية تدرس فيها؟ وقد قال الرسول: «أطلبوا العلم ولو في الصين». فأى ضرر في التعلم على أيدي الأجانب إذن؟ ويرد شيخ الأنام بأن المقصود هو اعلاء شأن لغة البلاد، وليس حظر تداول المعارف. وهذا التداول يمكن أن يتم عن طريق ترجمة العلوم إلى لغة البلاد، مثلما فعل أولئك الأجانب الذين تنقل عنهم. فهم نقلوا إلى لغاتهم معارف غيرهم، فضمّنوا بهذا مصدراً للقوة للفتهم، وأمنت من التشويه هويتهم وعاداتهم القومية.

ويقول وزير الداخلية بأن وزارته تهتم أساساً بالأمن العام، وذلك في وجه أهل الفساد وقطاع الطريق، ولا سيما في مثل هذا الزمان، الذي كثر فيه أحزاب العدوان، فمن رجال فوضويين وأشخاص اشتراكيين... لا أدب يردهم ولا دين.

ويعود شيخ الأنام إلى الكلام، فيقول: إن مدارس الأجانب مزدانة بالمعابد وفيها للتلاميذ درجات لكل عابد. فهل في مدراسنا شيء من هذه الرسوم يا حضرة وزير العلوم؟ وهل عندنا ديوان مختص بالديانة؟ وهل عندنا مدارس كاسية للبنات يتلقين فيها علوم الآداب والصناعات؟ ألم تأخذك الغيرة على بناتنا الأقارب، حين نبعث بهن اضطراباً إلى مدارس الأجانب؟ وأما ما قاله وزير الداخلية من اشتغاله بمنع الفوضويين والاشتراكيين، فانه علة بغير تعليل. لأننا بحثنا عن الأسباب الداعية لثورات تلك الأحزاب فوجدنا معظمها الفقر المدقع واليأس المروع، واستبداد ذوي الأمر والثروة، وعدم الشفقة والنخوة. من أجل هذا يشور الناس، ويشعرون أن ليس لهم في دولتهم نصيب، فيختفي ولاؤهم لها. والحل عند شيخ الأنام هو التساند والتكافؤ الاجتماعي مثلاً في الزكاة. وينتهي النقاش بموافقة الملك لشيخ الأنام على ما أراه، ودعوة الوزراء إلى التعاون والتساند لخير الحاكم والمحكوم معاً.

ثم يدخل رسول من قبل عامل الحدود لينبئ الملك بما جرى للملكة والأميرة، فيحزن الملك ويشور، ويأمر أتباعه بتعبئة الجيش فإنه خارج لملاقاة الأعداء. غير أن رسولاً آخر من قبل الملكة يأتي ليبشر الجميع بنجاتها والأميرة، ويشيد بالدور البطولي الذي قام به نديم، ابن الصهر الأكرم رشيد.

ويشهد الفصل الخامس والأخير عملية لم الخيوط المبعثرة المألوفة في أمثال هذه الحكايات المسرحية. فنديم يتصالح مع صديق والده «صديق» بعد أن يزجره هذا الأخير حين يدخل عليه نديم ليعاتبه ويهزأ به ويعيره بسوء المعاملة التي أبداه لها من قبل.

ويوضح صديق أن المرأة المغربية التي منحت نديم العشرة الآلاف جنيه هي والدته الأميرة سلمى أرسلها إلى أسرة صديقة متخفية. والرجل الذي اشترى الجواهر بالعشرين ألف دينار هو خال صديق أرسله هو الآخر للنجدة. ويستخذي نديم ويفطن إلى عدالة الدرس القاسي الذي ألقيه عليه صديق والده، الذي لم يخن، وإنما قسا عليه ليزجر. ومن ثم يوسط نديم الأمير صديق لدى الملك كي يزوجه من ابنته الأميرة، نعمى، فيعده صديق خيراً.

وبالطبع تتم الزيجة السعيدة، وينعم الملك - فوقها - على نديم بمنصب وزير الدائرة الملكية، وبالوسام المرصع من الدرجة العلية. ويتزوج عزيز من مالكة فؤاده الأميرة عزيزة. وتنتهي المسرحية والملك يطلب إلى الجميع أن يحافظوا على الصداقة والوفاء، ليدوم بينهم صدق الإخاء.

هذه هي القصة المسرحية التي تتضمنها أول ميلودراما مصرية في تاريخ مسرحنا. وهي قصة مليئة بالثغرات والمعايب. تستحق فعلاً كل ما وجه إليها من انتقاد: الشخصيات دمي، والتطورات غير معقولة. والسجع شامل ومتكلف، والقصة تهذب بما يشبه الواقعية ثم سرعان ما تتحول إلى حكاية خرافية من حكايات ألف ليلة وليلة. غير أن هذا كله لا ينبغي أن يصرف أنظارنا عما في «صدق الإخاء» من نقاط إيجابية كثيرة.

وأول هذه النقاط أن شكل الحكاية الخرافية الذى تتطور اليه المسرحية ليس فى الحقيقة دليل ضعف فى قدرة الكاتب على تطوير مسرحيته على المستوى الواقعى بقدر ما هو دليل على رغبته فى التخفى. ذلك أن «صدق الإخاء» رغم حديثها عن السلاطين والأمراء والفرسان والسيوف المهنددة، هى فى جوهرها مسرحية معاصرة تتحدث عن زمانها، وت نقد الأحوال المحيطة، وتشير إشارات موارية إلى وقائع بعينها.

ويبدو لى أن إسماعيل عاصم قد أراد أن يكتب مسرحية ترشد قومه وتهديهم وتصلح من أحوالهم، فبدأها فى المفتاح الواقعى، ثم كأنما خشى أن تتعرض للمصادرة أو التشويه، فأخذ موضوعه الدقيق هذا، وهاجر به إلى مكان وزمان آخرين، يختلفان مظهرياً عن زمانه ومكانه. فمكان الحوادث وتيارها العام يشير إلى بلد إسلامى ما ولكنه لا يحدد ملامح هذا البلد. وزمان الحوادث هو بالفعل تاريخى ولكنه تاريخى فى المظهر فقط، فإن فى غرضه إشارات مغلفة بالغلاف الرقيق تشير إلى إسقاطات على حاضر يعنيه المؤلف.

والخلاصة أن المسرحية تتحدث عن مصر ولا مصر معاً وعن زمان الكاتب ولا زمان محدد فى وقت واحد. والدليل على هذا متوافر فى الشكل والمضمون معاً.

هناك مثلاً مشهد الحان، الذى يضيع فيه «الأمير» نديم أمواله فى سفه، والذى يبدو فيه مجرد وارث متلاف معاصر يشرب الويسكى والفيرموت والبيرة، والشمبانيا، والروم والنيبذ والعرقى وغير هذا من خمور معاصرة كانت بضاعة الوارثين العاطلين أمثاله منذ القرن الماضى. فهذا مشهد عصرى مصرى تماماً، بما فيه من خمار يونانى اسمه باولو، ومراب يهودى اسمه إبراهيم، وشيخ بلد موسر يأتى إلى القاهرة هو الآخر ليضيع أمواله فى مواخير الأزبكية.

هذا المشهد يشد المسرحية بوضوح إلى الزمن المعاصر، وقد التفت الفنانون إلى أهميته، فاستغلوا حقيقة أن إسماعيل عاصم قد رسم خطوطاً أولية له وحسب وترك أمر تطويرها للفنانين أنفسهم، فزادوا كثيراً من الصور والأشخاص وجعل الحوار والأغاني فى المشهد، مما جعل منه فى بعض نسخ المسرحية جزءاً مبكراً من أجزاء المسرح الهزلى الذى عرفته مصر فيما بعد على أيدى كشكش بك وعثمان عبد الباسط مع نغمة وعظية قوية.

يبدأ المشهد فى خمار، وفيه يظهر نديم ومعه ندمان ثم بنات وخمرجية. ثم شيخ البلد ثم الصراف. وينص المشهد على لحن مناسب للهيئة، يغنيه الجميع ثم يجرى الحوار التالى:

نديم : يا باولو!

باولو: نعم.

نديم: هات مشروب على حسابى للجميع.

أحد الندمان: عشت يا أمير يا أب الذهب الكثير.

(مغنى)

شيخ البلد: (داخلاً) سلام عليكم يا خواجهات. تعال يا باولو تعال. شوفنى أشرب

ايه، وهات واحد بنت من اللى بيلمعوا دول.

روژه: تشرب ايه ياسى الشيخ؟ تشرب زبيب؟

شيخ البلد: هات زبيب، تين، الليت جيبه.

(الجميع يضحكون عليه ويجرى التاليس)

وكان المفروض أن يدخل بعد هذا مباشرة الصراف ابراهيم، غير أن واحدة من نسخ المسرحية تضيف لمسات أخرى للمشهد تأكيداً لواقعيته مثل:

صوفى: موش لطيف هذا؟ انظر يا حبيبى.

نديم: آه يا طرب. عال. عال.

روژه: اعطنى هذا الخاتم ألبسه هنا.

نديم: خديه يا روحى. (روژه تلبسه).

روژه: اليس مليح؟

نديم: يا سلام، ابوس ايديك وحياتك.

(دور مغنى)

عمادة: (داخلاً) مسيك بالخير يا خواجه. تعالى يا بنت (ثم يجلس مع صوفى) هات واحد اسمه ايه - اسمه ايه الفايرو؟ - اسمه - جاتر داهية - زبيب.

حشمت: تعالى يا صوفى.

عمادة: عيب عليك يا أفندى. أقعدى يا بنت.

حشمت: طنطا يا سى الشيخ.

عمادة: طنطا فى عينك يا غاير. الواحد منكم جيعان فى بيتته ويحضر يتفننجنص فى

الخمار. جاتكم غارة.

(ثم يدخل الخواجة إبراهيم الصراف)

باولو: ليتك سعيدة يا خواجه إبراهيم. هاهو صاحبك.

(يشير على نديم)

إبراهيم: سعيدة يا سعادة الأمير.

نديم: أعط الخواجة إبراهيم كل مشروبه على حسابى.

باولو: هل حضرتك فاكه الحساب؟

نديم: قد ايد؟

باولو: عشرة آلاف فرنك مع حساب القمار.

نديم: غور. بس كده؟ هات دور لجميع الموجودين كرامة للخواجة إبراهيم.

إبراهيم: ربنا يطول عمرك يا فتجى يا بوجيبين.

(دور مغنى)

إن أدلاءكم هم الذين دلوا الأشقياء اليكم، واتفقوا مع أعدائكم يا سيدتى عليكم.

فتقول الملكة:

- وا أسفاه، لولا انقسامنا على بعضنا ما وصل الذخيل إلى أرضنا.

وهي عبارة مقحمة عمداً لتشير إلى ما كان حدث في مصر قبل اثنتى عشرة سنة، حين خان بعض المصريين الثورة العربية وعملوا جواسيس لحساب الجيش البريطاني مما جعل الذخيل يصل إلى أرضنا بالفعل.

وهناك - أهم من هذه العبارة وأوضح - ما يدور في مجلس الملك من نقاش أوضحت خطوطه الرئيسية فيما سبق، وهو نقاش واضح المعاصرة، أهم ما فيه هو تلك الإشارة إلى قضية كبرى دارت حولها أحداث كثيرة فيما تلى زمن المسرحية من سنوات، ابتداءً من عشرينات القرن الحالى وهي: ماذا يكون الموقف من الثروة القومية: كيف توزع، وعلى أى أساس؟ وماذا نفعل بالآراء العالمية التى أخذت تدبج ابتداءً من منتصف القرن الماضى مثل الفوضوية، والاشتراكية... الخ.

واهتمام المسرحية بهذه القضية بالذات شيء جريء، ذلك ان شيخ الأنام - وهو يتخذ من الملك نفس الموقف الذى كان يتخذه الأفغانى من الحكماء فيؤدى دور الناصح المستشير، الشائر على الجمود، الراغب فى العصرية والأصالة معاً - شيخ الأنام يقول بوضوح: الثورة مبررة ما دامت الحكومة لا تنصف الناس. ثم يمضى قدماً ليقرر أن الولاء للدولة إنما يكون على أساس مادي واضح:

«إذا لم يكن للمرء فى دولة امرء
نصيب ولا حظ فتنسى زوالها
وإن هو لا تسي حظه ونصيبه
لدى دولة أخرى بخير دعا لها»

والى جوار هذا، فإن المشهد يكتسب مزيداً من المعاصرة من الطريقة التى يصور بها الكاتب الوزراء وتصرفاتهم. كل لا يعنيه الا التصور الضيق لرسالة وزارته، ويسارع بالقاء ما يخرج عن تصوره هذا من تبعات على عاتق غيره من زملائه الوزراء.

وفوق هذا كله، هناك حقيقة واضحة وهي أن نقاش المجلس كله مقحم بشكل بارز على جسد المسرحية، لا شيء يبرره الا رغبة المؤلف فى أن يجمع بين الوزراء أمام الملك ليتخذ من اجتماعهم وسيلة لإذاعة آراء يعينها تهم الكاتب، وتعكس مشاكل حقيقية كانت تقوم فى مصر تلك الأيام. من أجل هذا قلت إن الشكل التاريخى الظاهرى الذى صب فيه إسماعيل عاصم مسرحيته هذه قد جاء مجرد رغبة منه فى توقي غضب السلطات، وأنه كان يقصد بمسرحيته أن تكون - فى الجوهر - مسرحية، وأن تحكى عن مصر.

نديم: اعطيه يا خواجه إبراهيم المبلغ المذكور وعليه فرنك بقشيش.

إبراهيم: أمرك يا سيدى فقط يلزم تأمين للبنك على المبلغ والفوايد.

نديم: اكتب رهينة بالأطيان الباقية.

إبراهيم: ليس عندنا وقت. أختم لى هذه الورقة على بياض، وبعدها أنا أكتب رهينة فيها بالأمانة.

(ثم أن نديم يختم ورقة على بياض ويعطيها له).

إبراهيم: عن إذن سعادتك أتوجه أحضر المبلغ. وأقفل البنك لأنى تركته مفتوح.

نديم: ارفوار يا حبيبى.

(ثم يخرج إبراهيم).

ياولوى: من فضلك أعطنى الحساب.

نديم: خدهم من الخواجة إبراهيم.

ياولوى: أنا لا أعرف إبراهيم وخرج لحاله.

نديم: أنا وهنت له أطيانى من أجل خاطرك.

ياولوى: موش شغلى. أعطنى ثمن الخمرة والا أوديك الحكومة.

نشيد

روژه:

نديم سكر وصبح بالهم	وصار بتفليس فسى غم
وكم أقول لك يا ابن الناسو	فضك من الخمرة والكاس
واوعا لنفسك والأنفاس	واصحا من الغفلة يادم
صبحت متعوس يا غارة	محبوس وجسك خماره
فى نفسك أضرب عذاره	أحسن من العيشة بالغم
ضيعت مائك فى الاتلاف	بين الخمورجى والصراف
ما هكذا فعل الاشراف	ابكى على روحك واندم

الجميع:

يا رب عفواً يا غفار	عما أجرينا من اوزار
واستر علينا يا ستار	فانت بالجانبى ارحم

ومن جهة المضمون، هناك عبارة واضحة الدلالة تقولها الملكة قرب نهاية الفصل الثالث بعد أن تنجو من قطاع الطرق، ويأتى واحد من هؤلاء وقع فى الأسر ليقول لها:

على أن المسرحية قد كتبت في واقع اجتماعي وأدبي معين، هو الذي حدد شكلها النهائي. ذلك أن إسماعيل عاصم لم يكن أمامه ١٨٩٤ من مواد أدبية محلية يبنى بها مسرحيته إلا: حكايات ألف ليلة وأدب المقامة، والحكم والمواعظ وخطب المساجد، وقصص القرآن فصبها جميعها في بوتقة واحدة بأمل أن تنصهر معاً. ومن هنا تأتى الأهمية الفنية لمسرحيته: «صدق الإخاء». أنها تصور ميلاد الميلودراما المصرية الأولى على أثر ما قام من تفاعل بين الأشكال الأدبية المذكورة آنفاً وبين شكل فنّي وافد هو المسرح الغربى. وهو ميلاد شديد الطرافة لمن شاء أن يرقب عن كثب كيف تخلق المسرح المصرى واندفع إلى الحياة رغم ركام كثير خلفه الماضى، ورغم صدام واضح بين فن المسرح وبعض ما رسب في النفوس من آراء وأفكار هى بطبيعتها مضادة للدراما حيناً وناقية لها حيناً آخر.

هذه عزيزة تشكوهماً لحبيبها عزيز، في أول الفصل الأول وتقول له إن أمرها لم يعد بيدها، وإنما بيد أخيها، بعد أن مات أبوها، وتبثه مخاوفها من أن يؤدى سرف أخيها إلى فقر الأسرة، فيرد عليها عزيز هذا الرد الذى ينضح بأثر أدب المقامة: اعلمى يا حبيبتى ان المال يزول، والحال تحول، والذهب يذهب، والفضة تنفض... الخ.

وهو رد يصور واحداً من مظاهر الاستعراض اللغوى الذى ينتشر في المسرحية فيفتت فيها الدراما ويعوق سيرتها.

وهذا هو الأمير صديق ينصح لولده عزيز في مستهل المنظر الثانى من الفصل الخامس بأن يحذر المصير الذى انتهى إليه نديم، فترد على لسانه العبارة التالية التى تشير بوضوح إلى عقبة رئيسية تقوم في الروح العربية عامة والمصرية ضمناً ضد فن الدراما. يقول الأمير صديق: ان من يغفل عن نفسه حتى يسقط في الورطة، ثم يعانى العذاب حتى يتخلص من تلك السقطة فإنه غير حازم عند العقلاء، ولم يكن في عداد المعتدلين الحكماء. كما فعل نديم في أول مرة، ثم قاسى عذاب الزمان ومره. وإنما الحازم من أبصر أمامه، ووضع في المكان الثابت أقدامه، متحذراً من السقوط، متحفظاً من علة الهبوط. فأوصيك أن تكون من أولئك الحازمين، لتنجو من ندامة الساقطين».

فهذا في الواقع شجب واضح للمسلك الدرامى، ومدح ليس أقل وضوحاً للموقف اللادرامى. من واجب الإنسان الا يسقط أصلاً، فهذا هو الحزم. أما من سقط وكافح حتى خرج من الحفرة فهو يضرب مثلاً سيئاً. غير جدير بالاحتذاء.

واذن فهى ما فعل أبطال الاغريق وعصر النهضة من تحد للقدر والمصير وباطل ما كان ينبغى له أن يكون. والإعجاب لا يكون بمن فعل وبرد الفعل - أى من يكون درامياً في الشكل والجوهر - وإنما بمن يفعل أصلاً.

وعبثاً تحاول مسرحية إسماعيل عاصم أن تحتاز هذه العقبة الكامنة في الروح العربية بأن

تطور نديم تطوراً غير مبرر من وارث متلاف إلى بطل صنديد ينتمى الى الأساطير فإنها إنما تنجز هذا بالقول - أى بالرواية - وليس بالفعل، أى بالتطور الدرامى القائم على الصراع.

والخلاصة أن «صدق الإخاء» تصور الميلودراما المصرية وهى في لحظة الميلاد من رحم تراث اهتز اهتزازاً واضحاً بمقدم لون ثقافى جديد. فهى تتأرجح بوضوح بين فن المسرح وبين الفنون القولية الموروثة. وهى تحاول جاهدة أن تكسر إطار المقامة والحكاية وتسعى إلى شكل أكثر فعالية منهما وهو المسرحية. وهى تبذل جهداً واضحاً لتنتقل من مفهومات العصور الوسطى للحياة والناس إلى مفهومات أكثر عصرية. تتناول الجذور العميقة للمجتمع بالفحص والاختبار. ومن هنا لا يملك أحد أن يغفل قدر «صدق الإخاء» ولا أن تغلب عيوبها الكثيرة على إيجابياتها الواضحة، فيرفضها.

إن مكانها في المسرح المصرى قريب من مكان «حديث عيسى بن هشام» في الرواية المصرية. كل منهما يمثل الشرنقة التى خرجت منها الفراشة. والشرانق، بعد هذا تختلف، وكذلك تختلف الفراشات!



الفصل الثالث

فرح أنطون

بين الطبيعة والميلودراما

شئ طبيعي أن يكون فرح أنطون قد رأى: «صدق الإخاء»، على المسرح بعد قدومه إلى مصر في مطلع القرن، فشاقه مشهد الحان فيها، واستفزه إلى الوقوف عند ظاهرة الوارث المتلاف، لاستقطار ما فيها من إمكانيات درامية، بل ليس من الشطط أن نفترض أنه ذهب مراراً ليرى مسرحية يتشد فيها الشيخ سلامة حجازي، ويقوم خلالها بالدور الأول، دور الثرى المتلاف نديم، الذي يترك الخمر إلى ساحات القتال. ولا يبعد أن يكون مشهد الحان قد شد جماهير النظارة بما فيه من واقعية، فنجح لديها نجاحاً وجه خطوات فرح أنطون إلى أن يجعل من الحان مكاناً رئيسياً، وما يجرى فيه حوادث أساسية في أول مسرحية اجتماعية تكتب في مصر بصوت مباشر، ورغبة عارمة في مواجهة الواقع الاجتماعي، مسرحية: «مصر الجديد ومصر القديمة» التي خرجت للناس عام ١٩١٣، حين مثلتها فرق جورج أبيض على مسرح الأوبرا.

لا مواربة هنا، ولا هرب بالموضوع إلى دهاليز الحكاية الخرافية فالوقت جد، (نحن على بعد أقل من عام من حرب عالمية فظيعة)، وأزمة مصر حقيقية، (ثورة ١٩١٩ بعد ست سنوات). والخوف من الحكام والغاصب الدخيل أصبح أقل حدة مما كان، منذ أن وجه الجيشان العام مصطفى كامل إلى أن يتفخ في النفير، ليوقظ النوم.

وفوق هذا، فقد كان فرح أنطون قد قرأ، فيما قرأ من أدب الغرب، أعمال إميل زولا، فأعجب إعجاباً ظاهراً بنظريته الفنية القائمة على انتخاب مقاطع عرضية من الحياة وتقديمها في أعماله الفنية كما هي، دون تدخل كبير من ذاتية المؤلف. وهي النظرية التي أصبحت

فهو اطار عام أو مقطع عرضي ذلك الذي نجده في مسرحية « مصر الجديدة ومصر القديمة » تتحرك فيه الشخصيات حركة فضفاضة، بعيدة كل البعد عما كان يطلبه ارسطو من خلق مسرحى عضوى، تنساب بدايته إلى وسط ونهاية، كل منها عضوى ولازم ومنطقي، كما تنساب أجزاء جسد القطة أمامنا في حتمية فنية لا راد لها.



وقد تورط فرح أنطون في أوصاف متضاربة لمسرحيته تبع تناقضها جميعاً من حقيقة بعينها، وهى أن الكاتب لم يكن يعنى تماماً حقيقة ما فعل بكتائته للمسرحية. فعلى حين نراه يعتذر عن اضطرابه الى ارضاء الجمهور بالخروج عن الشكل التقليدى للمسرحية، ويصف « مصر الجديدة » بأنها « أربع روايات متداخلة في بعضها »، نراه ينفى « إلى رأى أكثر حكمة فيقول: « إن الرواية مع تشعبها وتنوعها وكثرة مواضيعها ذات وحدة تامة - لأن الوحدة أول أصل من أصول هذا الفن ».

وعلى حين يمضى من بعد فيعدد الروايات الأربع المزعومة التى تتضمنها مسرحيته بأنها: رواية خريستو وما يجرى له ومنه، ورواية المزر، ابنة العيلة وابنة المدرسة التى سقطت لغلو أخلاقها فى طلب الحرية، ورواية فؤاد بك بطل مصر الجديدة التى تقوم على قوة الإرادة والنشاط والتزام الجد حتى فى حالات اللهو. ورواية مهفهب باشا وجماعة من الوارثين وما كانوا عليه وما صاروا اليه بسبب التمييز والطيش وحياة اللهو المتصل اتصالاً قاتلاً.

على حين يفعل هذا ويزيد على الروايات الأربع « روايتين أخريين » تمثل أولاهما السيدات فى خلدورهن وما ينظمهن من مؤامرات على الرجال لاعادتهم إلى الصراط المستقيم، وتمثل الثانية هتاف صباح باشا السودانى هتاف الفرح والمسرّة لقيام مصر الجديدة.

نجد الكاتب يدافع عن نفسه - من بعد - ضد اتهام البندارى أفندى له بأن مسرحيته خالية من الوحدة بقوله إن المسرحية تتمتع « بوحدة تامة من أولها إلى آخرها » متمثلة فى « كازينو خريستو، وخريستو نفسه وما دار حولهما، تلك هى مصر القديمة ». ثم يمضى فرح أنطون ليؤكد أن هدفه الرئيسى من المسرحية قد كان إظهار ان الشر الاجتماعى الذى يرمز إليه خريستو أقوى من كل المحاولات التى تبذل لهدمه. والدليل على ذلك أن كل من تحركوا حول خريستو قد تحطموا، والذى سلم بعض السلامة وهو فؤاد بك راح جريح القلب منغص العيش.

فهذا رأى آخر مناقض لفكرة الروايات الأربع. رأى يجد أن المسرحية تقوم على رمز مكانى مركزى - كما نقول بلغة نقد اليوم - هو بار خريستو استخدمه الكاتب لا ليبشر بمصر الجديدة - كما قال أنفا - وإنما ليحذر من استمرار قيام مصر القديمة.

كان زولا يجمع المعلومات المفصلة عن موضوعاته ويدونها بدقة فى كراسات يرجع اليها عند الكتابة، معلومات عن السكة الحديد والبورصات، والمصارف وما اليها. وكان من رأيه أن كتابة رواية ما أمر يماثل اجراء تجربة فى مختبر علمى؛ ومن واجب الكاتب أن يخلق شخصياته وفق القوانين التى تحكم الوراثة، والمجتمع والنفس البشرية ويضعها فى شريحة معينة من الزمان والمكان، ثم يترك لسلوكها وتصرفاتها أن ينبعا بشكل طبيعى من تفاعل الشخصية مع الزمان والمكان.

وقد انحاز فرح أنطون إلى هذه النظرية الطبيعية فى حين رفض الصيغة الأغريقية للمسرح، المتمثلة فى « حادثة واحدة متماسكة من جميع جوانبها، وتخرج أجزاءها وحوادثها بعضها من بعض خروج الأزهار من أكمامها ». وعوضاً عن وحدة الحدث، استخدم فرح أنطون صيغة المقطع العرضى، أو شريحة الحياة، فقدم صورة اجتماعية واسعة، فيها قطبان رئيسيان أولهما: مصر القديمة، ويمثلها حان خريستو بكل ما فيه من شر وتخلف واستغلال ويكل من يألف الحان من أوباش ومغفلين ومتلافين. أما ثانى القطبين فهر مصر الجديدة ويمثلها فؤاد بك وأسرته المستقرة.

وبين هذه القطبين الكبيرين تتحرك الشخصيات الرئيسية جميعاً، وهى: خريستو، وفؤاد بك والفنانة المزر، ومهفهب باشا.

خريستو اليونانى المرابى، المتاجر فى أجساد النساء المحتمى بالامتيازات الأجنبية، يشد حانه ورواد حانة ومصر كلها إلى الفساد الراهن، محاولاً أن يبقية دواماً، ليبقى معه. وفؤاد بك، يقع حيناً فى أسار مصر القديمة، وينفق من ماله على الفنانة المزر، وعلى اللهو والشراب، ويتخذ المزر عشيقته يؤثث لها وكر غرام، ولكنه لا يلبث أن ينتفض ويفيق لنفسه ويحرر روحه وقلبه من اغراء القديم الفاسد ثم يذهب إلى السودان ليحقق لنفسه ولطبقتة مجداً، ويجمع ثروة يعود بعدها الى مصر ناجحاً، مستقراً، وداعياً إلى تأسيس مصر الجديدة.

والمز المرأة المثقفة التى ثارت على تقاليد كبت المرأة ومصادرة حرياتهما، ثم « تورطت » فى طريق الفن، وأصبحت نجمية من نجوم الغناء تدين لها القلوب والنفوس وحسابات البنوك. وهى تتردد تردداً واضحاً بين مصر القديمة، ومصر الجديدة. تنبذ الحان وتكره كل ما يمثله، وتهفو فى أعماقها إلى حياة الاستقرار والشرف والانحجاب، ولكن وضعها يطاردها، ويحكم عليها بأن تظل دائماً أقل من امرأة شريفة، حتى ولو وجدت من يتزوجها مثل: فؤاد بك.

ومهفهب باشا، وهو ينتمى، بحكم تصرفاته المالية والفرامية الى مصر القديمة، وإن كان المؤلف - مجافياً منطق الفن ومنطق الطبيعة الزولوية معا - يجعله يهتم فى المراحل الأولى من المسرحية بأمراض مصر الاجتماعية، ويخطب فى جمع من المسافرين على ظهر باخرة متجهة إلى الاسكندرية، فى مضار هجرة الخواجات إلى مصر، ويعدد الازواء الاجتماعية التى يحملونها

وقد انعكس هذا التناقض الكبير على رأى المؤلف فى الصنف الفنى الذى تمثله المسرحية. فهو أحياناً يصنفها بأنها من نوع الميلودراما، الذى يسمح بطبيعته بالتنوع والتعدد فى الموضوع. قال هذا فى مقدمته للمسرحية المنشورة، ثم أعاده مرة أخرى فى رده على البندارى أفندى. غير أنه ما لبث أن غير رأيه فى تصنيف المسرحية فقال فى رده على صحيفة: الاجيبشن ميل - التى أخذت على المسرحية خلوها من حادثة فجائية تدش الألباب - «إن المؤلف إنما قصد.. تصوير الطبيعة والحياة لإثارة الدهشة بالحوادث الفجائية. فهو فى روايته ناتور ليست لارومانتيك».

وبهذا الاعتراف الأخير، يكون فرح أنطون قد تبين أخيراً حقيقة ما كتبه فى مسرحيته: «مصر الجديدة ومصر القديمة» فهو قد أخرج للناس مسرحية مكتوبة على المذهب الطبيعى، مبنية على الحوادث المتلاحقة وليس على الحدث الواحد، وهادفة إلى النقد الاجتماعى عن طريق مزج من الريبورتاج، وتصوير الشخصيات، ووصف البيئة وصفاً دقيقاً، ثم دفع هذا كله إلى التصارع والتفاعل، لينبع منه شكل فنى فضفاض يحوى أشخاصاً عديدين وحكايات كثيرة، ويجمع - بوضوح - بين المسرحية والرواية.



ولو نظرنا - على ضوء هذا التحليل - إلى «مصر الجديدة» لوجدنا مزاياها وعيوبها، واضحة ومفهومة. إنها أقرب ما تكون إلى الرواية، شكلاً وبناءً، وخاصة فى الفصل التمهيدى. والكاتب لا يبذل جهداً ما لإخفاء هذا الشكل الروائى لمسرحيته. بل إن من الواضح أنه قد زاد فى إبرازه فى المسرحية المطبوعة لجعل لها قيمة ويضفى عليها وضوحاً لدى القارىء غير المتعرس بالمسرح^(١).

غير أن البناء الروائى موجود فى المسرحية ذاتها. وموجود بوضوح. ذلك أنه ينبع أساساً من رغبة الكاتب فى أن يقدم عرضاً مسرحياً يحوى فرجة واضحة، ولا يمتنع - فى الوقت ذاته - من أن يصور المجتمع، وينقده ويوجهه. تلك رغبة أملاها عليه احساسه بالتبعة اذ يقدم أول مسرحية ذات مرمى لجمهور اعتاد «نوع الرومانتيك من الروايات» وألف أن يرى فيها «العجائب والغرائب والمبالغات الشرقية».

(١) يلجأ فرح أنطون إلى ترقيم المشاهد بأرقام سلسلة فى الفصل الأول خاصة. ويجعل من الفصل التمهيدى شيئاً أقرب ما يكون إلى فصل فى رواية، ويخاطب قراءه فى مستهل الفصل الأول، ويحيلهم على وقائع الفصل التمهيدى تارة، وعلى العرض المسرحى الذى قدمته فرقة جورج أبيض تارة أخرى، والذى صورت الفرقة فيه الحياة اليومية فى شوارع البلدة، «ما أهميته هنا فى مشاهدته وتقليده، لا فى وصفه.. مثال ذلك مرقص القرد.. وملعب الأفاعى وباعة الصحف، ومتطفو الأحذية وناصو الكعك والسجائر والأشجار وأوراق اليانصيب والتمنش النديم والمتعدون والمتسولون والمغنيات وغيرهم ممن يكثرون فى كثير من القهاوى صفر المجالسين فيها بجلبتهم والحاحهم وكثرة ترددهم.. ومن حسن حظهم أن الفنانين بالأمر فى مصر لا يرون رأى الفيلسوف نيتشه فى مثل هذه الطبقة».

لهذا سعى فرح أنطون إلى أن يعرض المتفرج عن غياب هذه المدهشات بمشاهد تحوى فرجة طريفة مثل: مشهد سطح سفينة، وما يجرى عليه من أحداث تنتهى بحادثة مثيرة هى انتحار راكبة من ركابها ثم اتقاذاها من بعد. ومثل سر يلف راكبة أخرى، هى الشابة «ايدال» التى نزل مدة لا تعرف حقيقة صلتها بالراكبين اتيين وبولين، إلى أن نتبين فيما بعد أنها فى مقام خادم لهما، وانهما قد استقدماها من فرنسا ليتجراً فى جسدها، شركة مع خريستو صاحب البار، الذى تأخذ - من تلك اللحظة - تتوالى علينا أنبأوه المثيرة. ومثل مشهد باعة الصحف فى الفصل الأول، الذين يصورهم فرح أنطون وهم يتصايحون على بضاعتهم، ثم يسمح لواحد منهم بأن يدخل المسرح ليشتري منه فؤاد بك الصحف كلها بقرش صاغ، وليجرى بينه وبين فؤاد بك حديثاً قصيراً فى السياسة، يتحاشى فيه البائع أن يذلى برأى ما خولاً على معاشه. ومثل مجلس نساء فى سراى مهتف باشا، وما يدور فيه من أحاديث بعضها فارغ وبعضها الآخر ذو هدف، ثم تدخل إحدى ضاربات الودع لتسبين زين وتشرف البخت، وترفض عن النساء وعن المتفرجين معاً بما تقول وما تفعل. ومثل مشهد الفلاح الشيخ غرابوى وزوجته، اللذين يزوران خريستو للاقتراض بالربا الفاحش، بعد أن تصر الزوجة على أن تقيم حفلاً بمناسبة ختان أحد أولادها، لا تملك لا هى ولا زوجها نفقات إقامته. وهو مشهد يستغله فرح أنطون لنقد حماقات الفلاحين، وسوء تصرف أولاد الذوات، ولكنه يستخدمه أيضاً لإضافة كم معين من الفكاهة إلى مسرحيته - نابع من الموقف التقليدى: موقف الفلاح المغفل على المسرح.

فهذه مشاهد قد أدمجت عمداً فى جسم المسرحية لما فيها من قيمة إمتاعية. وليس من سبب يدعونا إلى عدم تصديق فرح أنطون حين يقول - مفسراً وجودها - إن الغرض الأول منها كان «استمالة» جمهور التمثيل لحمله على إحلال الروايات الموضوعية عن شئونه وأحواله محل الروايات المملوءة بالمدهشات على أن تكون هذه مرحلة تصفية لا مفر منها تليها مسرحيات تتسع للتحليل والدرس العميق فى الشئون الدقيقة العليا.

فهو ليس ضعف الإمكانات ما جعل فرح أنطون يلجأ للشكل الروائى للمسرحية، وإنما هى رغبته فى تقديم صورة للمجتمع أشمل مما يتيحها الشكل الارسطاطيلى، مضافاً إلى هذا ميل تشير إليه كتابته لعرض مسرحى واضح هو: «بنات الشوارع وبنات الخدور» الذى قدم فى موسم واحد مع «مصر الجديدة» ثم اتجاهاه من بعد الى الكتابة للمسرح الغنائى، مقتبساً ومؤلفاً.

وإذن فليس شكل المسرحية الروائى هو الذى يمثل نواحي الضعف فيها وإنما مرد هذا الضعف إلى أن قبضة فرح أنطون على موضوعه لم تكن بالقوة الكافية بحيث تضفر الموضوعات المختلفة التى تحويها «مصر الجديدة» فى ضفيرتين رئيسيتين يوحى بهما العنوان: مصر الجديدة ومصر القديمة.

ثمت تردد واضح يلح على فرح أنطون ويحمله على الخطأ فى تصنيف شخصياته. خريستو المرابى المجرم - البلطجى - مصاص الدماء، المتاجر باللحم البشرى، يجهز على

ضحايه وهو يعلق - فى أكثر من مناسبة: «ولله ياناس مصر مسكين» (١). وهو تعليق لا مبرر فنى أو فكرى له فليس فى خريستو رغبة فى أن يكف لحظة عن الاستغلال البشع الذى يعيش منه وله.

ومنهف باشا، الذى ينتمى بوضوح الى عالم الفساد الشامل، يجعله المؤلف فى الفصل التمهيدى يهتم بأرزاء مصر الاجتماعية ويقوم بين خواجات الباخرة المتجهة إلى الاسكندرية خطيباً ومعدداً لأصناف البلاوى التى تنوالى على مصر فى أشخاص المهاجرين الاوربيين، وذلك فى الوقت ذاته الذى يكون فيه الباشا مشغولاً بالقاء شباهه حول لحم المسكينة ايدال، وهو تناقض يجعل كلام الباشا غير مقنع ويحمل واحداً من الخواجات من سامعيه على السخرية منه قائلاً: «الباشا يعط كقس، ويدعو إلى قوة الإرادة، ويسخط على تجارة الرقيق الأبيض، مع أنه قضى أيام السفر فى مغازلته المراتين اللتين كانتا هنا الآن».

وهذا تناقض غير مبرر، لا فنياً ولا فكراً، شأنه فى هذا شأن تناقض خريستو، ذلك أن الباشا ليس مزدوج الشخصية ولا هو ذو أعماق بعضها خير والآخر شرير. وانما يسند اليه فرح أنظون دور المفكر الاجتماعى مؤقتاً، لأن لديه - لدى فرح أنظون - كماً معيناً من المعلومات والأفكار يريد بثها للمتفرجين فهو يتسمها - دون تردد - بين فؤاد بك، الذى يجانى طبعه هذه المعلومات ولا يقبلها.

ثم ميل فنى للميزان فى صالح مصر القديمة على حساب مصر الجديدة. فان شخصية خريستو أقوى وأكثر بروزاً وأشد تماسكاً من شخصية فؤاد بك. وهذا شىء يحدث كثيراً فى الأعمال الفنية التى تصور الحاضر وتنقده، وتستشرف المستقبل (٢). فان الحاضر موجود وراسخ يمكن ترجمته فنياً. أما المستقبل فما زال فى طور الخلق، ورصيده من التجسيد قليل.

على أن فرح أنظون - مع هذا - يبذل جهداً ملحوظاً فى خلق شخصية فؤاد بك ويحرص على اتساقه منذ البداية. فهو ينحاز إلى الخير بلا تردد، وينصب من نفسه مدافعاً عن الفتاة أيدال، حتى ولو أدى به هذا الدفاع الى خصومة مع خريستو تهدد بأن تكون دامية. وهو يستجيب لنزوات فؤاده ولكنه لا يفقد توازنه مثلاً يحدث فى مشهد المواجهة بينه وبين المزم، حين تخيره هذه بينها وبين زوجته، فيقول - رغم ألمه وشدة لعه بالمزم: «عيلتى وشغلى قبل كل شىء». ذلك أن فؤاد هو فى نظر فرح أنظون رمز المعقولة. يحب ويلهو كما يلهو سائر البشر، ولكنه يفيق لنفسه فى الوقت المناسب. وهو مفر بخطأ اجتماعى يبدو له ظلاماً واضحاً إذ تكييل

(١) يحاول فرح أنظون أن يخفف من غرابة هذا التصرف، فيجعل أحد الخدم يعلق على كلام خريستو قائلاً: «زى الصياد، يذبح الطير ويشفق عليه»

(٢) قارن شخصية الفنان التقدمى عزت فى مسرحية نعمان عاشور: «الناس اللى تحت» وهى أيضاً تعرض لموضوع مصر الجديدة ومصر القديمة. فشخصيات مصر القديمة واضحة ومستقرة فى مسرحية نعمان، ومثل هذا يحدث فى حالة ثيوار المستقبل فى روايات نجيب محفوظ.

الهيئة الاجتماعية المرأة والرجل بمكيالين مختلفين، تغفر للرجل وتطارد المرأة للذنب واحد ارتكبه كل منهما، وهو الخروج على مواضع الأخلاق. وهو لهذا مستعد للتكفير عما اقترفه فى حق المزم، إذ اتخذها عشيقته ولم يفش لها سراً هاماً احتفظ به لنفسه وهو أنه متزوج وله بنت: مستعد أن يتزوج المزم، على أن تظل مجرد زوجة ثانية، تتقدمها الزوجة الأولى فى الخطوة والمقام.

غير أن فؤاد يظل - بالقياس إلى خريستو - أقرب أن يكون ممثلاً لفكرة، منه شخصاً حياً. لا ينتفض بالحياة إلا فى مشهد عذب يدور بينه وبين المزم فى بار خريستو، إذ تحاور الغانية فؤاد وبحاورها، هى ترغب فى وصاله وهو يجفل ويمتنع، لأنه فى قرارة نفسه يخشاه. ثم تتعرض المزم لمضايقة من أحد العابثين فى المقهى، واسمه رفعت بك، فيتقدم فؤاد كى يدافع عن المزم، ويرد عنها أذى السكير. وهنا يخرج رفعت بك غاضباً، وهو يتوعد، ويخلو المكان لفؤاد والمزم، وفجأة، ودون سابق إنذار، «يتمشى فؤاد مسرعاً إلى ما وراء المزم، وينحن عليها ويقبلها قبلة خفيفة فى وجنتها. تلتفت المزم بنعومة وتنهض ضاحكة بعد العبوسة وتأخذ بيديه.

المزم: يا خياص لم عذبتنى؟ آه، عرتنى قشعريرة للذة هذه القبلة.
فؤاد: لست أعلم ما الذى يخيفنى منك. وربما وجدت أن ما فعلت هو خير وسيلة لاكتسابك. أنت راضية الآن وتخرجين إلى التخت؟
المزم: سأغنى الليلة غناء ما سمعه إلا الملائكة.

فهذا فؤاد بك شخص حمى أماننا. رجل غزل، قدير فى الوقت المناسب على أن يلمس الوتر الحساس فى قلب امرأة هو موزع العاطفة فى أوسرها بين الإقبال والصدود. يضع حولها وشاحاً أسقطه عمداً، ويحتج بأنه لم يفعل هذا من قبل ويظهر لها أنه يعرف أن سقوط الوشاح هو مجرد حيلة منها لاجتذابه، ثم ينتحى جانباً ويقول لنفسه: «لله إن رائحتها تسكر الألباب».

غير أن أمثال اللحظات الحية قليلة فى تصرفات فؤاد بك. وفيما عداها فهو أحياناً «ناتورالى»، يركب باخرة فى عودته من فرنسا فيروح يصنف ركابها حسب مهنهم ومشروعاتهم المقبلة ويجمع عنهم المعلومات ليعالج من بعد ظاهرة الفساد الخلقى والاجتماعى فى مصر. وهو ميلو درامى فى اهتمامه بأمر الفتاة أيدال، ينصب من نفسه - تطوعاً - مدافعاً عنها، ويخاصم من أجلها خريستو ويكاد يشتبك فى نزاع مع مخبوتته المزم من جراه اهتمامه بها. وهو رومانسى فى غرامه بالمزم، رغم الفراق الأخير بينهما يروح يؤكد لنفسه أنه سيحمل فى نفسه حب هذه المرأة الفاتنة إلى الأبد.



ويسوقنا هذا الحديث عن فؤاد إلى النظر بطريقة مماثلة فى أمر باقى الشخصيات

الرئيسية، وموقفها من قضيتي الطبيعية والميلودراما^(١).

وواضح أن خريستو - مثلاً - هو شخصية ميلودرامية خالصة. إنه شر واحد متسق. أسود كله، لا يتغير ولا يندم يتهدده خطر إغلاق الملهى بعد مظاهرة الزوجات حولها. فيستخدم كل أسلحته للخروج من المازق، حتى إذا انتصر بالغش والخداع، لجأ إلى القضاء طالباً تعويضاً من الحكومة لأنها أسأت إليه. شرير قرارى، منقوع فى الخطيئة. ولعله هو اليونانى الأول^(٢) الذى يظهر على مسارحنا وقد ترك الكوميديا الى الميلودراما.

أما ألمز، فهى مثال الشخصية الرومانسية، بما قامت به من قبل رفع الستار من ثورة ضد حياة الحریم - ثورة فردية انتهت بها الى مقهى خريستو، وهى بنت العيلة حاملة الشهادة. وبما تقوم به على الخشبة من محاولة دائبة للبحث عن ذاتها وسعادتها رغم الأحوال التى تحوطها. وحين تجد عشيقاً يعرض عليها الزواج، لا تقبل إلا إذا كانت هى الطائر الوحيد فى عش الزوجية. وحين يتعثر مشروعها فى الاستئثار بفؤاد، تدوس على قلبها وتتجه إلى حياة الفن من جديد حيث تحقق نجاحاً مدياً وتصر على فراق فؤاد حين يعود من السودان ليعرض عليها غرامه مرة أخرى - تصر وهى التى تحترق من فرط غرام به لا يخبو له أوار، لأنها تخاف نفسها، وتخافه هو أيضاً، كما سبق له أن أخاف منها. إنها تتبين أنها من عالم وهو من عالم آخر. فلينطلق هو الى عالمه وليدعها هى فى عالمها.

وعبثا يتحنن فؤاد قلبها:

فؤاد: أتذكرين الليلة الاولى؟

ألمز: (متنهدة) نعم، أتذكر.

فؤاد: ألا يدين قلبك لأخرى مثلها؟

ألمز: (مرتدة قليلاً ثم تبسط يدها باهاة وصدق عزيمة) لا، لا. استودعك الله يا فؤاد.

فؤاد: (باسطاً يده بعض البسط) وداعاً أبدياً؟

ألمز: (والدمع فى عينيها) نعم.

أما مهفهب باشا فهو شخصية نمطية تمثل الواقعية الأرضية قتيلاً طيباً. لا يهमे من الدنيا الا الطعام والشراب ولحم النساء. لا يتأثر بشيء ولا تهزه أية مثاليات.

يأتى فؤاد من السودان وقد ضرب للجميع مثلاً فى «إرادة القوة وقوة الإرادة». أقال

(١) الفرق بين الاثنين - مع هذا - هو فرق كمى وليس كئيفياً، فان الطبيعية تلجأ إلى بعض أدوات الميلودراما عن أهدانها، كما نرى فى المسرحية الحالية وفى مسرحية بلزاك: «زوجة الأب» وفى مسرحية سلطان الظلام لترلستوى. وفى المسرحيات الأولى لبرنارد شو: مثل: «هبوط الأراميل» و«هنة مسز وارن».

(٢) هو الأول كشخصية متكاملة، وإلا فهو الثانى بعد اليونانى بارلو فى مسرحية «صدق الإخاء» الذى يظهر فى مشهد واحد فقط.

عشرة نفسه وعوض الخسارة بالريح الطائل وتحمل فى سبيل هذا صنوف الأذى. فلا يهز هذا النجاح الرأسمالى الباشا فى شيء ولا يدفعه إلى مجرد التفكير فى المقارنة بين حاله هو وحال ابن عمه. ويقول له السودانى صباح باشا وهو يداعبه.

صباح باشا: مازالت نفسك خضراء يا باشا. الباشا شاب وما تاب. لا يتوب وإن أعادوه إلى الكتاب. أما فى نيتك أن تتزوج بعد طلاقك؟

مهفهب باشا: ربما. اذا وجدت زواجا يرضينى.

صباح باشا: وما الزواج الذى يرضيك؟

مهفهب باشا: أربع أو ثلثمائة جنيه فى الشهر على الأقل.

فهو إذن رجل مستقر، فاقد الايمان بكل شيء إلا الواقع الأرضى.

وهو قوى قوى الأعصاب إلى حد مثير. يطالبه خريستو - مهدداً - بأن يدفع ديونه له وإلا احتجز سيارته فيرد عليه لا مباليا:

مهفهب باشا: (ضاحكاً) والله خفيف يا خريستو. قل لى: وياك تسلفنى خمسة جنيهه لىكره؟



تشارك «مصر الجديدة» مع «صدق الإخاء» فى ظاهرة بعينها، وهى إقحام المناقشات الفكرية والاجتماعية فى كل منهما إقحاماً واضحاً على جسم المسرحية. وقد سبقت الإشارة إلى هذا فى مسرحية «صدق الإخاء»، أما فى «مصر الجديدة» فإن هذه الظاهرة موجودة فى الفصل التمهيدى بأكمله، حيث الجدول يدور بين الاوروبيين، ومهفهب وابن عمه فؤاد حول المساوىء التى تحملها الحضارة الغربية للشرق عامة، ومصر خاصة. كما أنها موجودة فى القليل الذى بقى من دور الباشا السودانى صباح، بعد أن اضطر المؤلف إلى تقليص حجم الباشا عقب احتجاج مدير الاوبرا على طول المسرحية، إثر قثيلها كاملة أول ليلة.

وهى موجودة كذلك فى مشهد مجلس الزوجات الذى يدور فى قصر مهفهب باشا، برئاسة زوجته ضبا هانم، حيث تناقش شئون البيت المصرى، والظلم الواقع على المرأة من الرجل، وتعرض احدى الأمريكيات الزائرات لفضائل الحجاب وحياة الحریم بوصف أن الأخيرة تحقق للمرأة الطمأنية والرخاء معاً

على أن المناقشات فى «مصر الجديدة» أكثر نضجاً وجدية وأوفر حظاً من الدراسة من نظرياتها فى «صدق الإخاء»، وأن ظلت مع هذا ناتئة تنمو مؤذياً. وتشير المقارنة بين المسرحيتين مسألة هامة أخرى، وهى الموقف من البطل. فقد شهدنا فى «صدق الإخاء» الأمير صديق وهو يعود باللوم على نديم لأنه سقط فى الخطيئة وإن حاول من بعد أن يقلل عثار نفسه.

الفصل الرابع

عباس علام

مطالب بعرش الميلودراما

ذلك أن المثل الأعلى المبطل في رأى صديق هو من لا يسقط أصلاً. وقد ذات إن هذا - في الواقع - هو نفى للموقف الدرامي من أصوله، وسجلت أن هذا الموقف هو أحد العقبات التي كان على الروح العربية أن مجتازها قبل أن تقتل فن الدراما.

وفي «مصر الجديدة» يحدث هذا الاجتياز بانفعل. يملئه السوداني صباح باشا وهو يمتدح مسلك فؤاد بك:

صباح باشا... هورا لرجال الجند والعمل والإرادة، الذين يصونون نفوسهم ومراكزهم ولا يتركون شيئاً تحت قبة السماء - مهما يكن قوياً - يؤثر عليها أو يخرجهم عن واجباتهم. وإن سقطوا، اسرعوا إلى النهوض في إباء وشمما.

بهذا الإعلان الواضح، ولدت الميلودراما الاجتماعية ميلاداً صحيحاً، ولدت من بطن الرواية وتشجيع من النظرة الطبيعية للفن، وعلى يد فنان ملتزم واسع الأفاق، كان يؤمن بأن العمل الفني هو في أساسه استجابة لمرجع سميط وأن البدايات الصحيحة أوجب كثيراً من البدايات الواجبة.



قال عباس علام وهو يصف مسرحيته الأولى أسرار القصور: «هذه أولى رواياتي: وضعتها عام ١٩١٣ ومثلت لأول مرة عام ١٩١٥».

«كانت أول رواية مصرية عصرية، يظهر أشخاصها بالبنطلون والجاكت والعمامة والجبّة والقفطان، ويبحثون قضية عائلية مصرية بحتة - بلا تاج على رأس الملك ولا ملابس مزركشة ولا حاجب ولا سياف».

وبعد أن يسجل الكاتب رأيه في «صدق الإخاء»، على نحو ما ورد في فصل سابق، يمضي ليقول: «ورافقني - أو تقدمني أو تأخر عني - المرحوم فرح أنطون في «مصر الجديدة» و«بنات الشوارع وبنات الخدور» ولكن ليس في الروايتين ما استوفى الشروط الدراماتيكية. فهما على أوسع تقدير من النوع الاستعراضى».

رواضح من هذه العبارة أن عباس علام كان يرى أن إسهامه الرئيسى في حقل المسرح المصرى يتمثل في: عصرية الموضوع، فأول ناس يعتلون خشبة مسرحه ليس هم الملوك والأمراء، بل فئات مختلفة من الطبقة الوسطى المتطلعة لمصاهرة كبار الملاك.

غير أنه لا يلبث أن يذكر - فى شيء من القلق - أن فرح أنطون قد رافقه أو تقدمه قليلاً أو تأخر عنه، فى إخراج مسرحية مصرية عصرية، فيزايد على منافسة القوى بميزة استيفاء «الشروط الدراماتيكية». وقد رأينا فى الفصل السابق أن نرح أنطون لم يهدف الى كتابة مسرحية مستوفية «للشروط الدراماتيكية» بل قصد أن يقدم لنا عرضاً مسرحياً، كما يتبين

عباس علام نفسه فى لماحية واضحة. فميزة السبق بمتابعة الأصول الدرامية لا تكسب عباس علام شيئاً ذا بال. وإنما الذى يتفوق فيه بالفعل شىء قصد فرح أنطون أن يستغنى عنه كلية أو يتخفف منه وهو الحوادث الميلودرامية أمامه.

فمسرحية: «أسرار القصور» مكتوبة على نهج المسرحية المحكمة، التى تستخدم الإثارة استخداماً واضحاً، وبلا تردد، وتبنى الشخصيات والمشاهد، وتقيم الفصول وتخلق المواجهات بين الأبطال، توسلاً إلى تقديم مشكلة اجتماعية تقديماً زاعقاً، تنطلق فيه الألفاظ الرنانة، وتعريد الشخصيات، وتدوى طلقات المسدسات، ويتحول الشخص من شرير إلى بطل وبالعكس فى ثوان، بينما يظل شخص آخر أسود طول الوقت - من فرط الشر - ويبقى آخر ناصعاً كالنور من شدة ما هو فيه خير.

تلك هى أدوات الميلودراما، وهى متمثلة فى مسرحية عباس علام قشيراً كبيراً ولو أن عباس كان بيننا ووافق على تعديل تصنيف مسرحيته من: كوميدى - درام - كما كتب تحت عنوانها - إلى ميلودراما، لاعتمداً من فورنا مطالبتة بعرض المسرح المصرى فى هذا المجال.

ذلك أن «أسرار القصور» هى بالفعل أول مسرحية «مصرية» تستوفى كثيراً من شروط الميلودراما. ونحن خليقون أن نعرف شيئاً واضحاً عن موضوعها واتجاهها، لو علمنا أن المؤلف قد عدل اسمها إلى «ملاك وشيطان»، حين دفع بها إلى فرقة عكاشة فمثلتها فى ١٩٢٢.

أما الملك فهو الفتاة الرقيقة، الطيبة القلب ومز الخير الذى لا يتزعزع ولا يتردد: زينب. فتاة موسرة فى الثامنة عشرة من عمرها، متربية تربية راقية، كما يصفها المؤلف فى قائمة الشخصيات. وأما الشيطان فهو: سامية، التى قاتل زينب فى العمر (١٧ سنة) وأن كانت تقيضتها تماماً فى غير ذلك. فهى متربية تربية أفريقية كما يقول علام أيضاً. وهى تمثل الشر الذى لا يتزعزع ولا يتردد. أبوها لطيف باشا رجل واسع الثراء كان مدير المديرية، وهو الآن مرشح للوزارة.

وبين الملك والشيطان يقف حليم. شاب فى الثامنة والعشرين، تربى فى أوروبا تربية عالية، وأن كان يعيبه قلة الحزم وضعف الإرادة. يحب حليم هذا ابنة عمه زينب، ويود من صميم قلبه أن يتزوجها. وتبادل الفتاة الحب، وتطمع فى أن يكون رفيق حياتها. غير أن والد حليم العمدة الجاهل عبد الكريم بك، يرى رأياً آخر، فهو يصر على أن يتزوج حليم من سامية ابنة لطيف باشا، فلما يعارض الشاب ويحاج أباه بالحجة المقنعة وراء الحجة، يشرع العمدة فى وجهه سلاحاً وهيباً: إن لم ينفذ مشيئة والده، فأمه طالق بالثلاثة.

ويتزوج حليم من سامية، فتسقيه كنوس العذاب ألواناً تتخذ لها عشيقاً: شاباً رقيقاً اسمه عبد العزيز، وتبذر الأموال تبذيراً وتوقع حليم فى ورطات متتالية، وتحمله على التسول من والده الغنى إلى أن يضح هذا ويرفض أن يدفع المزيد. وتتفاقم العلاقة بين حليم وسامية، حين تخرج الأخيرة تحت جناح الظلام لتقابل عشيقها فى شقته وتضبطها الخادمة ستوتة حال خروجها

فتفضى بالأمر إلى سيدتها: زينب، التى تصر على أن تذهب إلى شقة العشيق لتردع سامية، وتحملها على طلب الطلاق من زوجها حليم، حفاظاً على شرفه ودرءاً للفضيحة.

ويعلم حليم بأمر خروج زوجته فى الليل هذا الخروج المشين، فيذهب هو الآخر إلى بيت صديقه وصديق زوجته عبد العزيز، وهنا لك يدور مشهد كبير، من النوع الذى تهفو إليه الميلودراما وتكثر من استخدامه، إن حليم يكبس الشقة، فى وقت تكون فيه كل من زينب وسامية باحدى غرفها، بينما يكون العشيق عبد العزيز خارج الغرفة. وتجد زينب، وقد فاجأها مقدم حليم أن عليها أن تقدم على تضحية كبرى، دفاعاً عن شرفه وسعادته معاً، فتخرج من الغرفة وتواجه حليم وتظهر بأنها عشيقة عبد العزيز، جاءت لتتقضى معه ليلة غرام. ويصدق الساذج حليم الكذبة المكشوفة ويصعب جام غضبه على زينب المسكينة ويرفع سامية - من فوره - إلى مرتبة الملك الطاهر، وهو الذى كان - قبل دقائق - قد رتب لها مكاناً مناسباً فى أسفل سافلين.

وتنحل عقدة المسرحية من بعد، حين توضع تحت انظار حليم الكلية رسائل أرسلها العشيق عبد العزيز إلى سامية، واحتفظت بها الخادم الأوربية الفينا فى «السكرتيرة». وبين حليم فداحة الخطأ الذى تورط فيه، فيعود من جديد إلى وضع زينب فى مكان الملك، وينفى سامية إلى بؤرة الشيطان، بينما تمتد يد الميلودراما التى لا تتردد إلى سامية فتجعلها تجهض الجنين الذى حملت به من زوجها وبهذا تنقطع العلاقة الفعلية بين الاثنين. ويسمع حليم إلى نصيح من خال زينب بأن يطلق سامية. ويعود حليم إلى زينب بعد طول فراق.



قال عباس علام متفائلاً: إن هذه مسرحية مصرية. غير أن بصمات المسرح الفرنسى واضحة فيها كل الوضوح. فهناك المثلث الفرنسى المعروف والمكون من الزوج والزوجة والعشيق - وعباس علام يتخذ أساساً للمسرحية، ثم يمضى فيمصر الشخصيات الرئيسية فى الأصل الفرنسى، ويضيف إليها شخصيات فرعية من البيئة المصرية مثل: نصوحى بك، خال زينب. ومثل العمدة عبد الكريم بك، ومثل طائفة من الخدم بين مصريين ونوبيين، أبرزهم جميعاً، ستوتة مرضعة زينب السابقة، وخادمتها حالا.

وقد دخلت مع الشخصيات المصرية موضوعات ومشاكل مصرية حملتها هذه معها، وكان من أثرها أن تبيع البناء الشديداً التنسيق الذى قمتاز به المسرحية الفرنسية المحكمة. ذلك أن عباس علام كان يريد أن يضمن لمسرحيته الحسنيين معاً: الميلودراما الزاعقة، والمشاهد المخلوقة بقوة وحتمية لتحقيق مواجهات كبرى وخطباً رنانة، ودروساً علياً فى الشرف والخلق القويم تستلر تصفيق النظارة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى: الكوميديا الهزلية التى طالما سخر منها عباس علام ثم لم يجد - من بعد - مفرأ من تقليدها وتضمينها مسرحيته.

وهو نهج استخدمه أيضاً محمد تيمور فى مسرحيته «العصفور فى القفص» و «عبد

الستار أفندي» اللتين تجمعان بين الهزل والميلودراما الفرنسية، كما سار عليه توفيق الحكيم في النص الأصلي لمسرحية: «المرأة الجديدة» الذي أخرجه للناس عام ١٩٢٣، وألف فيه كذلك بين الهزل وبين كوميديا الخيانات الغرامية والميلودراما المعروفة في المسرح الفرنسي.

أما الموضوعات الاجتماعية التي دخلت مسرحية «ملاك وشيطان» مع الشخصيات المصرية فإن أبرزها هو الزواج غير المتكافئ، الذي يفرضه العمدة عبد الكريم بك فرضاً على ابنه الضعيف حليم، بقوة السلطان الرهيب الذي كان الرجل المصري يملكه ولا يزال: القدرة على تحطيم بيت الزوجية فجأة بيمين الطلاق. والمسرحية تنظر - عن طريق هذا الموضوع - إلى مفارقات اجتماعية حادة كانت قائمة في مجتمع تلك الأيام، ولا يزال بعض من أثرها باقياً إلى اليوم.

فمن جهة: هناك الأب الجاهل، شبه الأمي، الذي ينجب ولداً يمنحه أرقى فرص التعليم، ليعود الولد من بعد بعثته الأوروبية وقد تلقى جديداً لا يجد له مقابلاً في البيئة المصرية، فيحس بشيء من التأزم. وهناك الفتاة المصرية المثيرة التي لقنوها في المدارس الأجنبية أن تحتقر البلد الذي تأكل من خيره، وأن تقفر أثر الخراجات الذين بثوا فيها سطحيات الحضارة الغربية.

وهناك نوع آخر من الفتيات يقله زينب، تلقى تعليماً راقياً (لا يذكر المؤلف نوعه، ولكننا نفترض أنه تم في المدارس القومية) ولكنه تلقى أيضاً حب البلد، واحترام تقاليده، وسعى إلى إنشاء ودعم طبقى وسطى تقود البلاد، ولا تنطلق إلى الإقطاعيين من أمثال: لطيف باشا.

وهناك الشاب حليم، الذي يرفض العمل الحكومي، ويود أن يعيش من كسبه كمحام، لولا أن زوجته تلجئه - بسرفها - إلى الاعتماد المالى على أبيه.

لحظة حية من تاريخ مصر تسجلها المسرحية، وتصور فيها محاولة الطبقة الوسطى الانسلاخ من الاقطاع والتحرر من وصايتيه الاجتماعية والاقتصادية معا. وهى محاولة تنجح بعد لأى، وبعد معونة قوية من فن الميلودراما، يلجأ اليه المؤلف لأن الرسالة الاجتماعية التي تحملها المسرحية: رسالة الانسلاخ عن الباشوات لم تكن مقبولة من الجميع آنذاك، بل كانت فى حاجة إلى جرعة مقوية من المؤثرات تستنهض همم كثيرين - بين المتفرجين - كان اعتراضهم الرئيسى على الباشوات أن الوصول إلى مرتبتهم أمر عسير المثال! كما يلجأ إليها ليعطى على عيوب الطبقة الوسطى التي يزمع أن يعرضها أمامنا بوصفها مستودعا لفضائل كثيرة لا تملكها الطبقة الأعلى التي يتولى فضحها.

هذه الجرعة المقوية لجدها مركزة فى الفصلين: الرابع والخامس من «ملاك وشيطان»، حيث الحوادث العنيفة تتلاحق، تؤدي إلى القمة وما بعدها.

تكيس زينب شقة عبد العزيز، أثناء خلوة هائلة مع سامية. فيدور بين الشلثة المشهد التالى، وفيه تعتلى زينب منصة الخطابة العالية، وتخطب الحاضرين بالاحتقار والترفيع اللذين

ترى أنهما يستحقانها:

سامية: زينب!

عهد العزيز: ما هذا؟

زينب: ها أنذا يا سيدى! أنا زينب ابنة عم حليم! ابنة عم صديقك يا سيدى! صديقك الذى نقضت عهده وخنت وده! صديقك الذى وسمت جبينه بميسم العار والفضيحة! عهد العزيز: عفوا يا حضرة الأنسة! فانك قد أخطأت خطأ كبيراً بدخولك علينا. وهل هذا من الآداب؟

زينب: وهل من الآداب أيها الرجل الوقح أن تغسوى النساء؟ هل من الآداب أن تدخل البيوت دخول الذئب حظيرة الغنم ينتقى منها ما يشاء؟ هل من الآداب أن تنتهز فرصة غياب رجل شرفك بصدائقه، وأعلى مقامك بصحبته فتسرق زوجته وتنتبذ بها مكاناً منفرداً تتعاطيان فيه كأس غرامكما الفاسد وجيكما الدنى؟ هل من آداب هذا العصر أن يكون الرجال كالحیوانات يسطو الأخ على أخيه، وينتهك صديق عرض صديقه؟

سلام على عصر البطولة والشرف! سلام على عصر كان الرجل يهدر فيه دمه فى سبيل الدفاع عن شرف صديقه! سلام على أيام مضت وانقضت! سلام على أيام النخوة والمروءة! سلام على أيام كان فيها الشرف ديناً والضمير حكماً والعرض مقدساً ولعنة الله على رجال أنت منهم! لعنة الله على رجال ضاعت بينهم المروءة وفقدت الشهامة.

عهد العزيز: سيدتى الانسة!

زينب: أأستطيع أن ترفع عينيك فى عيني أيضاً؟ أنت رجل؟ أنجول فى عروقتك دماء الشهامة؟ أفى وجهك حياء؟ أفى قلبك شرف؟

عهد العزيز: (محتداً) أوه، يا حضرة الأنسة!

زينب: إخرس ولا تتكلم. (يسكت)

زينب: (لسامية) وأنت أيتها الزوجة المجرمة. كيف تركت بيتك الآن؟ كيف خرجت فى هذا الليل البهيم مسترة لتواصلى رجلاً سافلاً دنيئاً مثل هذا الرجل؟

عهد العزيز: إنك ستضطريننى يا سيدتى إلى عدم احترامك. (يهجم عليها)

زينب: وانت ستضطرننى يا سيدى إلى هذا. (تصفعه على صدغه. يتقهقر خطوتين).

تقدم. تقدم نحوى لترى ما أفعل!

عهد العزيز: (وصوته يرتعش) إنى أكتفى بقولى إنك عديمة الذوق والإحساس.

زينب: عديمة الذوق! أجل. فقد كان يجب أن أقوم على خدمتكما! (تمسك زجاجة الخمر)

آخر! آخر أيضاً؟ تتعاطين المسكر يا سامية؟ أنظرى ايتها المسكينة فى أية هاوية من العار سقطت؟ وفى أية حماة من الرجس والدناسة نزلت؟

سامية: (ووجهها إلى الأرض) والآن؟

زينب: والآن فأنت تعلمين مصيرك. وأنه لم يبق بيننا وبينك رابطة غير اللعن الأبدى

يسقط على رأسك كلما ذكرناك. عليك أن تخرجي من هنا إلى بيت أبيك رأساً. فإذا عاد زوجك سأخبره بأنك ذهبت إلى هناك. وعليك أنت تدبير أمرك لتحصلي منه على الطلاق. أما أنا فلن أبوح بشيء مما حصل. وكيف أبوح وهو إذا علم بخيانتك وغدرك قتلك وقتل شريكك ثم قتل نفسه؟

غير أن هذا المشروع المستر لا يقدر له أن يخرج إلى النور فإن حلیم ما يلبث أن يفاجيء الجميع بمقدمه:

عبد العزيز: من هذا؟ حلیم أفندي؟ أهلاً وسهلاً بك أيها الصديق! (يد يده لمصافحة حلیم)

حلیم: (لا يصافحه وينظر إليه باحتقار) أريد أن أدخل عندك.

عبد العزيز: هل حدثت لك مصيبة يا أخي؟

حلیم: (بسخط) ألا تزال تناديني بيا أخي؟ أفسح لي طريقاً فإنني أريد الدخول في هذه الغرفة.

عبد العزيز: ولماذا؟

حلیم: (ضاحكاً ضحكة سوداء) أأنت أخاك؟

عبد العزيز: إنه عندي... صديقة أيها الأخ.. فهل تقبل إهانتى بدخولك عليها؟ حلیم: (محتداً سخطاً) صديقة يا خائن؟ افتح الباب وإلا قتلتك بهذا المسدس. كما أقتل كلنا (يحاول الهجوم).

عبد العزيز: (ممانعاً) أذكر يا حلیم أن معي مسدساً مثل مسدسك (يخرج من جيبيه مسدساً).

حلیم: إذن فليقتل الغالب منا أخاه (يشهر كل منهما مسدسه في وجه الآخر).

وبهذا تنزلق الأمور إلى طريق مسدود، نهايته - لا مفر - الدم المراق - وهو ما لا يرغب فيه مؤلف قصد أن يجمع بين الميلودراما والكوميديا - فتتقدم زينب تحمل شرفها بين يديها وتلقى به على مذبح حبها حلیم:

حلیم: لقد نفذ صبري ولا أستطيع البقاء على هذه الحال. دعني أدخل (يدفع عبد العزيز بعنف فيلقيه على الأرض ثم يقتحم الغرفة فتفتح زينب الباب وتخرج)

زينب: ماذا جرى؟

حلیم: (متقهراً إلى الوراء) زينب.. أنت زينب؟ أنت؟

زينب: نعم. وآسفاه

حلیم: (وصوته يرتعش) وأين سامية؟

زينب: ذهبت إلى بيت أبيها.

حلیم: وأنت ماذا تفعلين هنا؟

زينب: (وهي لا تقوى على النطق. تغطي عينيها بيديها) فكر أنت. لماذا تأتي فتاة مثلى وفي منتصف الليل إلى بيت شاب غريب! (تكاد تقع فتستند).

حلیم: (باشمئزاز) ويحك يا قليلة الحياء أتجسرين على الاعتراف بجرمك بكل نذالة؟ ألا تعرفين من اتهمت أنا؟ لقد اتهمت زوجتي. زوجتي منبع الفضائل. زوجتي ملك الطهارة. زوجتي ربة الصون والعفاف زوجتي أشرف مخلوق على الأرض. اتهمتها من أجل عهارتك وبغائك.

ويسأل خال زينب - الذي رافق حلیم هذه الكبسة - البطل النائر مع من يتحدث:

حلیم: (باشمئزاز) هي «الآنسة» زينب يابك.

نصرحي بك: إبنة عمك؟

حلیم: (بنفور) إبنة عمي أنا؟ لا. لا. براء أنا منها إلى يوم القيامة (يخرج).

وبهذا يسدل الستار على الفصل الرابع، وقد تعرت الطبقة العليا وفضحت تماماً. فهذه ممثلتها قد ضببت في منزل السوء، ووضع لنا جميعاً إلى أي مدى تستطيع هذه الطبقة أن تذهب في انحلالها. وإذا كانت سامية قد أقلت من الفضيحة، فإن هذه نجاة مؤقتة، وهي - على كل حال - قد نجت بفضل تضحية كبرى أقدمت عليها واحدة من بنات الطبقة الوسطى. وسيتولى الفصل التالي (الخامس والأخير) تصحيح الوضع، فيجلب معه فضيحة سامية مؤكدة ومثبتة ويخرج بطل المسرحية حلیم وقد تلقى درساً ينبغي ألا ينساه وهو: ألا يتطلع إلى من هم أعلى منه مركزاً في الهيئة الاجتماعية، لأن المجال المشروع والسعيد والفاضل - معاً - لحركته هو الطبقة الوسطى.

هذا الدرس الاجتماعي نستنبطه نحن استنباطاً، ولا تلح المسرحية عليه، فهي مشغولة - في الأساس - بتصوير فضائل الطبقة الوسطى، وتحذيرها مما يقع في طريقها من عقبات وشراك. ومن ثم يستخدم عباس علام الميلودراما ليفتح على عيب واضح من عيوب الطبقة الوسطى وهو الانتهازية والتخاذل والخنوع بازاء الطبقة العليا. وكلها مظاهر من عدم الشورية في النظرة.



إلى جانب الميلودراما في «ملاك وشيطان» نجد قدراً لا بأس به من الكوميديا الهزلية، قصد به عباس علام إلى التخفيف من حرارة الميلودراما على جمهوره - ربما - ورمي من ورائه إلى ضمان جمهور أكبر لمسرحيته.

ويبدو أنه قد زاد من حجم الكوميديا في عمله. حين عرضت له فرصة لتعديل المسرحية، وتحويل الحوار فيها من الفصحى الشاملة إلى فصحي يتحدث بها المثقفون الأغنياء ودارجة ينطق بها الجهلة وأبناء الشعب، وذلك إبان تقديمه المسرحية لفرقة عكاشة التي مثلتها في نصها المعدل عام ١٩٢٢.

كانت هذه سنوات النجاح الواسع لشخصيتي «بربرى مصر الوحيد عثمان عبد الباسط»
التي كان يقدمها الكسار، وكشكش بك عمدة كفر البلاص، التي كان يقدمها الريحاني وكان
كل من عباس علام، ومحمد تيمور قد سخر من هذا النجاح، وشجبه، وعده ظاهرة تأخر، فلم
يقلل هذا كله من ذلك النجاح، ولم يفت في عضد أصحابه، ومن ثم سارع محمد تيمور وعباس
علام إلى ملاقاته الخصم في منتصف الطريق واستخدما بعضاً من سلاحه لعله يضمن لهما
نجاحاً كنتجابه، دون أن يفقداهما الرسالة الاجتماعية التي كانا يحرصان على تحميلها
أعمالهما المسرحية.

لذلك حرص عباس علام على أن يضمن الفصل الثاني من مسرحيته مشهداً طويلاً تدور
فيه الأحداث بين العمدة عبد الكريم بك، وهو شبيه واضح للعمدة كفر البلاص، وبين النوبي
عثمان، وهو بالطبع نظير متعمد لبربرى مصر الوحيد.

وكان عبد الكريم بك قد جاء يزور ابنه حليم في قصره بالقاهرة، بعد أن تزوج بابنة لطيف
باشا. جاء العمدة ومعه تابع اسمه حسن، يشبه أيضاً زعرب، تابع كشكش بك، فقوبل بمقابلة لم
يكن ينتظرها. استوقفه الخدم وأخذوا يستجوبونه:

عثمان: استنى أندك يا شيه. آيز ايه؟

عبد الكريم بك: عايز اخش لسيدك.

عثمان: سيدى البيه؟

عبد الكريم بك: أيوه سيدك البيه. ابنى.

عثمان: (مندهشا) هدرتك أبو سيدى؟

عبد الكريم بك: آه. حضرتى أبو سيدك. مش مالى عينك ولا ايه؟

ويدخل عبد الكريم بك، ويصر على أن يدخل معه تابعه حسن، فلاح يلبس لبدة بيضاء
وحذاء أصفر وجلباباً من التيل أسمر، ويحمل على رأسه قفص فراخ وعلى كتفه خراجاً. فيضع
أشياءه هذه على كرسي ثمين ومنضدة غالية. بين احتجاج غير مجد من البربرى عثمان.

ويتبين للعمدة أنه لن يسمح له برؤية ابنه قبل أن «يبرز الكارت فيزيت» (الخاص به.
ويسأله خادم نوبى آخر اسمه عبد الله:

عبد الله: فيه مع جنايك كرت فيزيت باسمك يا سى الشيخ؟

عبد الكريم بك: يظهر انك مجنون! وده ايه الكرت وزيت ده الآخر؟ هو احنا فى عيد
عشان اشتال الكرت وزيت فى جيبى والا ايه؟

ويتعذر التفاهم مع العمدة وتابعه المستفز، فيدخل الخادمان ليعودا ومعهما الوصيصة
الأجنبية لسامية، فتكون فرصة للخبطة اللغوية المألوفة فى مسرحيات الفرانكو أراب:

الفينا: Qu'est ce que vous voulez, monsieur?

عبد الكريم بك: بتزول ايه البتاعه دى؟

عبد الله: دى ما يعرفش أفرنجى. كلميه عربى.

الفينا: من فضلك يا خواجه؟

عبد الكريم بك: خواجه؟ والعمة الللى على دماغى دى أوديهها فين؟

الفينا: مش تتف على الأرض.

عبد الكريم بك: على راسى يا مدام.

الفينا: مفتاظة: أوه.. مدام؟ أنا مش مدام.

عبد الكريم بك: ودى ايه الشبكة السوداء دى! أمال حضرتك خواجه؟

الفينا: أنا مدموازيل.

عبد الكريم بك: مزمازيل. طيب يا مدام مزمازيل.

الفينا: (تقاطعه) أوه، couchon.

عبد الكريم بك: يا ست كوشون أنا عايز..

الفينا: أوه. ازاي انت بتزول كده؟

عبد الكريم بك: احترنا يا بخره نوبوسك منين. اما ده كان يوم مأندل الللى جيت فيه
مصرلابنى.

فهذا هو العمدة المحترم، أسد القرية، الذى يحكم على آلاف مثل الخدم الذين منعه من
الدخول، ها هو ذا يخرج من داره فيقتل مقداره، وينال من الإهانات ما يبعث على الضحك منه.
نفس موقف عمدة كفر البلاص تمام.

وكما يورد العمدة الفكاهة إلى المسرحية فى هذا المشهد يجلبها كذلك فى مشهد سابق -
(الفصل الأول) - يلقي فيه ابنه حليم ويفاوضه فى شأن الزواج من سامية، لإرهاب الحكام،
وإغاضه الاعادى فتحدث مفارقة مضحكة بين عقليتين متباينتين. كذلك ينتهى العمدة المسرحية
بضحكة لطيفة، غير مقصودة.

تطلب إليه زينب - بعد ما عانتها هى وحليم من شقاء بسبب يمين الطلاق الحاضرة دائماً
على لسان العمدة - تطلب إليه ألا يجعل الطلاق عرضة لإيمانه بعد الآن:

عبد الكريم بك: (بعد أن يجيل نظره فى الموجودين) بأى أنتم عايزين انى ماعدتش
أحلف بالطلاق؟

الجميع: (بنفس واحد) نعم!

عبد الكريم بك: أول لكم ايه؟ ان حلفت بالطلاق مرة ثانية.. تكون مراتى طالاة
بالثلاثة!



كما قلت آنفاً، يتحسس عباس علام طريقه نحو مسرحية مصرية، مستمعينا ببناء المسرحية المحككة الفرنسية وبعض شخصياتها ومواقفها، بعد أن يدخل عليها شخصيات ومشاهد من أمثال ما أثبت بعضاً منه فيما سبق. وفي خلال هذا يصارع فن علام بعضاً مما ترسب في الوجدان القومي من أشكال أدبية، مثل المقالة الاجتماعية الوعظية، الخافلة بالإطناب الرنانة بالكلمات الضخمة والمترادفات. ومثل المقالة الفنية الهجائية، يقحمها الكاتب على مسرحيته لأنه يريد أن يثبت جمهوره أفكاراً بذاتها تلح عليه هو، وإن لم تلح على شخصياته. تسأل سامية دون مناسبة معقولة.

سامية: ما هي أخبار التياترات؟

عبد العزيز: فشل في فشل.

سامية: كيف؟

عبد العزيز: أجواق التمثيل بعدد أصابع اليدين، ولكن اللاعبين واحد، واحد لاغير! حلیم: هذا لا يضايقني أكثر من اجتماعها كلها على روايات مخصوصة تمثلها كلما ستحت الفرصة. في الأسبوع الماضي كنت بالاسكندرية وتصادف وجود ثلاثة أجواق من الأجواق الكبرى هناك. طلبت بروجراماتها لأصمم على الذهاب إلى واحد منها فوجدت الثلاثة أجواق تمثل رواية واحدة والرواية في حد ذاتها لا تساوي اهتمام أي فرد. سامية: انى لا أعبأ بهذه الأجواق ولايلذ لى إلا التفرج على النوع الجديد.

عبد العزيز: ألعلك تعنين هذا الذى يدعونه القودفيل؟

سامية: ليس كل القودفيل. بل الفرانكو أراب؟

حلیم: أعوذ بالله! انت تؤمين هذه التياترات؟

سامية: ولم لا؟

حلیم: انى أعد مجرد وجودها هنا والإعلان عنها وصمة عار في أخلاق البلد!

من أجل هذا الرأي الأخير، الذى يمثل عقيدة واضحة لدى عباس علام ذاته، أقحم الكاتب هذه المناقشة الفنية على جسم مسرحيته وفي موقف لا يحتمل كثيراً أمثال هذا النقاش. فقد كان عبد العزيز قد جاء ليزور صديقه في الظاهر وليرتبط مع سامية بموعده غرامى في الحقيقة. وفضلاً عن هذا فما عبد العزيز بالرجل الذى يهمله أمر المسرح الجاد.

ومع هذا، ولأن عباس علام يريد أيضاً أن يتحدث عن موضوع آخر يهمله هو وحده - دون شخصيات مسرحيته - فانه يجعل عبد العزيز هذا يستطرده هكذا.

عبد العزيز: .. رواية الليلة في الاوبرا من الروايات النادرة المثال.

حلیم: وما هي؟

عبد العزيز: عبد الرحمن الثالث!

سامية: من هو عبد الرحمن الثالث؟

عبد العزيز: الأمير الأندلسي المشهور الذى أحيا مجد العرب هناك. وضحي ابنه في

سبيل الوطن!

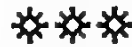
سامية: مجد العرب! انت مضحك أيضاً يا عبد العزيز بك! اسمع يا حلیم. ما رأى اساتذة أوروبا في مجد العرب؟

حلیم: (لعبد العزيز) أعذرهما فهى قد تربت في مدارس أجنبية ذات صبغة مخصوصة.

سامية: بل قل اننى قد تلقيت العلم الصحيح على قوم لا يخشون في الحق لومة لائم.

وهكذا تتطور المقالة الفنية الهجائية إلى مناظرة اجتماعية - ولو قصيرة - بين حلیم الذى يؤمن بمجد العرب وسامية التى لا ترى لغير الافرنج مجداً.

وجدير بالذكر أن نسخة التمثيل التى أنقل عنها هذه المشاهد (وتاريخ اعتمادها رقابياً هو: ١١ أغسطس ١٩٢٥) تستبعد المقالة والمناظرة معاً، لظاهر نبوهما عن الموقف.



قال الأستاذ صلاح الدين كامل في كتابه: «عباس علام، الكاتب المسرحي»^(١)، «يكفى عباس علام فخراً أن يقدم للمسرح المصرى الناشئ، في هذه السن المبكرة»^(٢) مسرحية محكمة البناء، مكتملة العناصر الفنية. في البدء والختام، العقدة والحل، الدخول والخروج إلى خشبة المسرح، والحوار القوى الرشيق».

وهذه المزايا موجودة في المسرحية بالفعل، استجلاً من المسرح الفرنسى. ولكن يبقى لعباس علام فضل التمسير الظاهر، المتنع الى حد معقول. ويزيد على هذا ما أضافه على سبيل الكوميديا من شخصيات ومواقف أبرزها العمدة والحادمة ستوتة.

غير أن مسرحية: «ملاك وشيطان» تبدو لقارئها أو المتفرج عليها شيئاً مصنوعاً ومهندساً، بحيث يوفر مواقف قوية، وأدوار تجود لدى التمثيل - ما يسميه النقاد: «قطعة مسرحية جيدة». وتزاد هذه الحقيقة تأكيداً لدى مقارنة المسرحية بمسرحية فرح أنطون: «مصر الجديدة ومصر القديمة». هذه المسرحية الأخيرة، برغم تأثرها الواضح بالأدب الفرنسى - وأدب زولا على وجه التحديد - تعطى شعوراً قوياً بأنها حقيقة واقعة، نبئت من أرض مصر وحملت كثيراً من سماتها. بينما تظل «ملاك وشيطان» في اعتبارنا قصيراً جيداً لمسرحية محكمة الصنع استوردتها عباس علام، ليضع أمام المسرح المصرى الناشئ نموذجاً جيداً من نماذج الكتابة الميلودرامية.



(١) سبق ذكره. (٢) كان عباس علام في الثالثة والعشرين من عمره حين قدمت المسرحية للمرة الأولى عام ١٩١٥.

الفصل الخامس

«الهاوية»

وأزمة الاقطاع المصري

فى مسرحية: «الهاوية» التى كتبها محمد تيمور، وخرجت للناس عام ١٩٢١، نجد أنفسنا مرة أخرى مع شخصية الوارث المتلاف. انه فى هذه المرة اقطاعى شاب اسمه أمين بك، ورث ملكيات زراعية كبيرة فى أبو حماد وشبين الكوم، ثم استند إليها ليؤكد ذاته من كل سبيل، ويمارس ما يعتقد أنه مضمون الحرية ومظهرها معاً. فهو ينفق عن سعة على ملذاته: شم الكوكايين والشرب، والخلان، والعشيقات. وهو يعلن أنه لا أمه ولا خاله لهما أدنى حق فى التدخل فى شئونه، أو حتى مجرد نصحه. وهو ينتقى زوجته بنفسه، ويرفض كل الرفض أن ترشح له أمه عروساً غيرها، فتوافق الأم، على كره منها – على زواجه من امرأة عصرية «خارجة»! وهو لا يكتفى بهذا كله، وإنما يمضى فيقدم زوجته إلى أصدقائه الشبان، ولا يرى فى هذا الأمر أى غضاظة، رغم احتجاج قوى من الأم والخال معاً.

فهو إذن الوارث المتلاف المقتنع بدوره، الذى يمارس هذا الدور بلا تردد أو ندم. وهو يمضى فى طريقه إلى نهايته المحتومة، لا تنقذه منها توبة مفاجئة ولا بطولات غير معقولة تعيد إليه الثروة والمركز الاجتماعى، كما حدث قبل أكثر من ربع قرن.

وأمين بك – لهذا السبب – أكثر اقناعاً بكثير من سلفه. فهو ليس مجرد وارث متلاف خارج مؤقتاً عن مواضع المجتمع بل ان له بعضاً من قضية يقيمها ضد الطبقة التى ينتمى إليها: فهو متمرد على هذه الطبقة، لأنها طبقة منافقة وغير منطقية، حتى مع نفسها، ففى الوقت الذى يقوم فيه وجودها نفسه على الثروة بلا عمل، تحرم عليه هو أن يتمتع بالثروة والبطالة. وبينما يرى أمين بك أن الميزة الحقيقية للثروة هى ما تتيحه للمرء من حرية لأن يفعل

ما يشاء، تصادر هذه الطبقة الحرية المطلقة التى يهفو إليها.

ثم أنها طبقة متخلفة فى جوهرها، أسيرة عدد كبير من القيود. وهى لهذا تحرم أفرادها من ميزة العصرية، التى يتطلع إليها أمين بك كى يبدو لنفسه وللعالم أجمع إنناً حقيقياً من أبناء العصر. والمشهد التالى يبين جوهر الخلاف بين أمين بك والطبقة الإقطاعية التى خرج منها؛ هذا يسرى باشا خال أمين بك قد ضبط متلبساً بتقديم زوجته رتيبة: إلى أصدقائه. وفى هذا فى رأى الخال - ما فيه من خرق لا يغتفر لتقاليد الحجاب وأصول السلوك الطيب:

يسرى: (يقترّب ويمسك زيق جاكته أمين بيده ويهزه) مش عيب اللى حصل؟
أمين: (غاضباً) معنى ايه؟

يسرى: المسألة مش عاوزة شرح يا أمين. مش عيب اللى جرى؟
أمين: أنا حر فى بيتى.

يسرى: الحرية لها حدود يا أمين.

أمين: قلت لك أنا حر فى بيتى. وما فيش حد له كلمة هنا غيرى.

يسرى: حتى فى المسائل دى؟

أمين: معنى ايه المسائل دى. هو أنا ارتكبت جناية؟ قلت لك أنا حر فى بيتى ومش عاوز حد يكون له كلمة هنا غيرى.

يسرى: (غاضباً) سبحان الله العظيم. ماكانش ناقص إلا اللى عملته ازاي تسمح انك تبين مراتك على ناس زى دول؟
أمين: دول أصحابى.

يسرى: (يشدد غضبه) أصحابك؟ (يضحك ضحكة سخرية) أصحاب السكر والسكر والسهر والخمرة والنسوان والكوكايين. ناس ما فيهمش خير لا لنفسهم ولا أهلهم ولا بلادهم. ناس ما يعرفوش حد الا عشان يتنبهوه وياخدوا الفلوس اللى معاه. ناس زى قلتهم. موتهم أحسن من حياتهم. هم دول أصحابك اللى بتثق فيهم وتبين الست بتاعتك عليهم؟ هم دول اللى بتسميهم أصحاب؟ يا خسارة. يا ميت خسارة عليك.

أمين: (محتداً وصارخاً) قلت لك أنا حر فى بيتى. قلت لك أنا حر فى بيتى.

يسرى: (محتداً أيضاً) عارف انك حر مش فى بيتك بس. لا، وفى أطيانك كمان. عارف ان عزبة أبو حماد بكرة حتنباج فى المزاد عشان ما انت حر فى بيتك. عارف انك كل ليلة ملقح فى القهاوى والخمامير عشان ما انت حر فى بيتك. عارف انك...

أمين: (محتداً) سبحان الله العظيم. وبعدين معنى. عاوز تدينى درس فى علم الأخلاق؟ مستغنى عنه يا سيدى. سامع؟ مستغنى. مستغنى عن كل كلمة تطلع من بلك. أنا سكرى وحشاش، ومنزولجى وأكبر شمام مخلوق على وجه البسيطة. ويتاع نسوان كمان. وقمارتى وكل مصيبة فى. عاوز منى ايه بعد كده، ما تقول عاوز منى ايه؟

يسرى: مانيش عاوز منك حاجة. لكن عاوز أقول لك آخر نصيحة، وهى أنك طول ما أنت ماشى فى السكة دى، فأعرف ان هى السكة اللى تودى ولا ترجعش. بكرة تخسر

فلوسك وأطيانك وأصحابك ومقامك واسمح لى انى أقولك كمان وشرقك.

غير أن أمين. يعرف هذا كله، ولا يبالى به مصيراً، إن فى أعماقه سخطاً شديداً على طبقته هو الذى يولد فيه كل هذا الاستهتار. وعيشاً يحاول يسرى باشا أن يثنيه عن طريقه الذى يسير فيه غير متبصر. عيشاً يستخدم أمه وسيلة لتحنان قلبه:

يسرى: أمك يا أمين. أمك. عشان خاطر أمك ارجع عن السكة اللى انت ماشى فيها.
عيب يا أمين. عيب عليك تسبب فى تعاسة أمك. فى موتها.
أمين: أنا مابحش حد عن الموت. اللى عاوز يموت يموت.

ونعرف سر هذا الرد القاسى حقاً فى مشهد تال، حين يكتشف أمين أن يسرى لم يأت به ناصحاً من تلقاء نفسه، وانما جاء برجاء من الوالدة. وهو حاقده على الوالدة لأنها ترفض أن تعترف بأنه قد بلغ سن الرشد.

أمين: (مؤنباً) كويس خالص يا نينتى، يعنى سعادة الباشا ماجاش ينصحنى من نفسه، سعادتك اللى بعتهولى عشان ينصحنى. كويس خالص. ما هو انا لسه فى عينك طفل صغير بترضعه. قوللى امال امتى رايح احيى.

فهى اذن مشكلة الحرية وحدودها فى إطار الطبقة الإقطاعية وما تعكسه من علاقات متأزمة بين الأبناء والأبناء. وهى مشكلة سبق لمحمد تيمور أن عالجه فى مسرحية: «عصفور فى القفص»، حين صور الشاب حسن الزفتاوى فى صورة الساخط الضعيف، يرتجف فرقاً أمام استبداد أبيه محمد باشا الزفتاوى، الذى يصادر حريات ابنه، ويتدخل فى كل شئونه، ويعترض على ما يلميه عليه قلبه من رغبات، ثم ينتهى به الأمر الى طرد الولد طرداً من البيت ومعه الفتاة التى مال إليها فؤاده:

الباشا: (محتداً جداً) أطلع بره انت وهيه. اطلع أحسن والله بعددين أخسف بكم الأرض. يالله بره حالا.

أمين بك: ينتقم لسلفه محمود من هذه الطردة الذليلة، فيصيح وقد استبد به الغضب والهيأج الذى يثيره ادمان الكوكايين.

أمين: ياللا. اطلع بره انت وهيه. بره الباب مفتوح أهوه. قلت لكم عاوز أقعد لوحدى. مش عاوز حد يقعد معايه. بره. بره. اطلعوا بره.

ويزيد من وضوح قضية أمين ضد طبقته، أنه غير مخدوع بما يظهره خاله من نبل وشهامة بين الحين والحين. انهما نبل وشهامة مريبان. حين عرض أمين عزبة أبو حماد للبيع تقدم الخال شارياً كى تبقى الأرض فى الأسرة، ووعد بأن يسترد ما دفع مما تغله الأرض من إيراد، حتى إذا استوفى الثمن، أعاد الأرض لابن أخته. وهو اليوم يقدم العرض ذاته، بعد أن أعلن أمين أنه سيبيع عزبة شبين الكوم (ثلثمائة فدان) لصديقه شفيق، بسعر الفدان خمسون جنيهاً. وهى ببعة وكس.

يسرى: أنا مستعد اشترى منك العزبة بسعر الفدان ميت جنيه.

أمين: (يضحك ساخراً) هاها هاها. شىء غريب خالص. شىء مدهش.

يسرى: بتضحك ليه؟ أديك بقى لك مرتين بتضحك من غير سبب.

أمين: (ضاحكاً) معلوم لازم أضحك. وأنا لازم أضحك. لحد ما انفلق من الضحك. أما صحيح شىء مدهش خالص يا خالى. (يضحك ساخراً) شىء مدهش. شىء مدهش جدا.

يسرى: أنت بتهازنا ولا ايه؟

حكمت: عيب يا أمين.

أمين: ما تأخذنيش يا خالى لانه أحياناً الواحد يشوف حاجات مضحكة للغاية يقوم ما بقدرش يحوش نفسه من الضحك!

يسرى: يعنى ماشفتش حاجة تستوجب الضحك.

أمين: ماضحكش ازاي يا خالى لما أشوف أنك مستعد تشتري عزبة ٣٠٠ فدان بسعر الفدان ميت جنيه. يعنى مستعد تدفع ٣٠٠٠ جنيه عن طيبة خاطر عشان تضم العزبة لأطيانك. أما عشان ما تسلف ابن اختك ألف وخمسمية جنيه شايفك كده مندهش وعمال تقول (يقلده) ألف وخمسمية جنيه؟ ده شىء كتير خالص. (يشير لجيبه) هو الجيب ده مش هو اللي حتدخل فيه الثلاثين ألف جنيه أو الألف وخمسمائة جنيه؟

ويدفع الخال بأن المسألة تختلف فى شأنى القرض والبيع: إن الألف والخمسمائة جنيه سوف تضيق من أمين فى ليلة، وتضيق على الخال وابن الأخت معا. أما البيع فيضمن أن تظل الأرض فى الأسرة، ثم يستطيع الخال من بعد أن يردّها لصاحبها يوماً ما.

ولكن أمين يرفض هذا المنطق الذى يراه مرواغاً ومنافقاً:

أمين: بس يا خالى بس. انا مش عيل صغير. تأكد انى أفهم كل حاجة. قال حترد لى عزبة أبو الأحمر. هو ده كلام يدخل على؟ وسعادتك اشتريت عزبة أبو الأحمر، وعاوز تشتري عزبة شبين الكوم عشان نفسك وعشان أولادك...

ومادام الأمر كذلك. مادام الخال لا يسعى إلا لمصلحته هو، فأى بأس فى أن يبيع أمين الأرض لمن يشاء من أصدقائه؟ وما الذى يحفزّه إلى تفضيل خاله على الغريب مادام أكذوبة تختفى وراءها مصلحة الفرد؟



على أن «الهواية» لا تطرح قضية حرية أمين وحده، وإنما هى تناقش أيضاً حرية المرأة، وإلى أى مدى يسمح لهذه الحرية بأن تصل.

إن أمين يتخذ من زوجته موقفاً عصياً حقاً. فهو يصر أولاً على أن يختارها بنفسه، ولا يختارها له أحد. وهو يقدمها لأصحابه، اقتناعاً منه بأن هذا شىء طبيعى، وأن هؤلاء الصحاب

سوف يقدمونه هو لزوجاتهم، متى تزوجوا.

رواضح أن أمين يحب زوجته حقاً، رغم النقد الظاهر والخفى الذى يوجهه إليها كل من الام حكمت والخال يسرى. يدل على هذا الحب المشهد العذب التالي، الذى يدور بين أمين ورتيبة. رتيبة تصر على أن تقرأ لتتنسى أزمة حادة تعرضت لها من قليل، وأمين يصر على أن تصفى اليه:

أمين: يعنى بتسوقى الدلال عليه والا ايه؟

رتيبة: (تستمر فى المطالبة ولا ترد عليه).

أمين: مش عاوزى تردى عليه؟

رتيبة: (تستمر فى المطالبة).

أمين: (يأتى من خلفها ويضع يده تحت رقبته ويداعبها) مش عاوزة تردى والا ايه؟

رتيبة: (تهم واقفة) يا سلام منك يا أمين. بقولك راسى بتوجعنى وعاوزة أقعد لوحدى.

مش فاهمة ليه عاوز تضايقتى زيادة.

أمين: أما أنا ما شفتك فى الحالة دى ابدا يا رتيبة.

رتيبة: طيب واعمل ايه بقى؟ أعصابى متهيجة النهاردة.

أمين: ادينى بوسه وانا أسيبك فى حالك.

رتيبة: شوف أنا أقول ايه وهو يقول ايه!

أمين: يعنى مش حتدينى بوسة؟

رتيبة: لا، يا سيدى مش حديك بوسة.

أمين: بعدين أخذها بالغصب.

رتيبة: ويعدها لك يا أمين. يعنى لازم تسوق الرذالة.

أمين: (يقرب منها) رذالة؟ بقم پوستين يا حبيبتي اللي حاخدهم.

رتيبة: (تهرب منه) أوعى يا أخى.

أمين: لازم أخدهم. (يهجم عليها).

رتيبة: (تهرب منه وتقف خلف كرسى يفصلها عنه) ما انتش واخذ ولا بوسة.

أمين: (يجرى وراءها) لازم أبوسك.

رتيبة: (تجبرى وراء كرسى آخر) مانتش بايسنى.

أمين: احنا حتلعب النطة ولا ايه؟ (يجرى وراءها) لازم أبوسك.

مشهد عذب ومؤثر. يهب كالتسمة الرخية ليلطف من حرارة ما سبقه من أحداث. فقد كانت رتيبة قد ذهبت لتلقى - فى السر - شقيق صديق زوجها. بعد أن ظل هذا شهوراً طويلة يلتقى فى أذنيها الكلام الساحر، ويدق باب قلبها الذى ظل شاغراً بعد الزواج، لأن أمين مشغول عنه فى سهر الليالى مع الخلان والغزلان.

ذهبت رتيبة إلى ميعادها الغرامى مع شقيق، وهناك ضبطها مجدى الصديق الآخر لأمين،

وهو انسان صفيق، ثرثار، لا ضمير له. هذا هو سبب صدام رتيبة. وهو سبب لا يعلم بأمره أمين - طبعاً. ويزيد في عدوية المشهد، أن رتيبة تكاد تنسى قرب آخره، ما مر بها من حوادث محطمة للأعصاب. بل هي تنسى فعلتها الشنيعة وتستجيب لما يبيده زوجها من حب، ويظهر لنا - للحظات - معدن العلاقة الهنية التي كان من الممكن أن تقوم بين الزوجين لو استقامت الأمور. ثم تهب عاصفة قوية تطيح بهذا النبات البريء الذي نجم بين الزوجين. تظهر الحقيقة - بكل بشاعتها - للزوج، وحين يحتج عليها تضعه الزوجة أمام المرأة، وتريه نفسه.

وكان أمين قد لوى يد رتيبة قبل دقائق وأوقعها على الأرض وسألها السؤال الهائل، الذي يغرفاه دائماً، أمام كل زوج يتبين أخيراً أنه كان مخدوعاً في زوجته:

أمين: ... كنت فين امبارح؟

رتيبة: (بألم ورباطة جاش وغضب) عاوز تعرف كنت فين امبارح؟

أمين: أيوه قولى (مستمراً في مسك يدها).

رتيبة: كنت عند اللي كنت عنده انت امبارح. كنت في المتروح اللي كنت فيه وانت سكران مش عارف تتكلم.

أمين: (يترك يدها ويصرخ) آه كنت عند شفيق! كنت بتخينيني؟

رتيبة: (تهم واقفة) أيوه كنت عند شفيق. ولكن الحمد لله ما خنتكش معاه.

أمين: (في حالة هياج شديد يهجم عليها رافعاً يده ليضربها) آه يا خاينة يا شرموطه.

رتيبة: (تتقدم إليه خطوة فلا يجسر أن يضربها بل ينزل يده ويقف حائراً) نزل أيديك أنا مش خدامتك. أنا مش خدامتك عشان تضريني. ما شاء الله! صحيح بتعرف تدافع عن شرفك عاوز تضريني يا بيه عشان اني كنت حخونك؟ منتش عارف ليه كنت حخونك؟ لو كان عندك حبه من العقل كنت عذرتني على اللي كنت حاعملة.

أمين: (بهيجان وارتعاش) أعذرك؟ أعذرك؟ أعذرك أزي؟

رتيبة: معلوم تعذرتني.

أمين: (ضاحكاً ضحكة سخرية) هاهاها. اعذرك؟ اعذرك؟ يظهر انك عاوزة تبرئني نفسك من الذنب اللي ارتكبتيه.

رتيبة: ما تخافش. انا معترفة بأنى أرتكبت جريمة استحق عليها الموت.. لكن اعرف أنى مانيش أنا المجرمة لوحدي. فيه شخص تاني كان حيدفعني بأديه للهوة العميقة اللي كنت رايحة أقع فيها.

أمين (مرتعشاً) أنا. أنا. كلام فارغ. كلام فارغ. مجنونة مجنونة.

رتيبة: أظنك تنسى الليالي اللي كنت تسهرها بره؟ أظنك تنسى الليالي اللي كنت تجيلى فيها في الفجر وأنت سكران مش عارف تنطق كلمة واحدة؟ أظنك تنسى لما كنت تقولى وانت بتضحك أنا خسرت مية جنيه في القمار؟ أظنك تنسى انك ما كنتش تقضى معاية في الأربعة وعشرين ساعة ثلاث أربع ساعات؟ أظنك تنسى الجوابات الخصوصية اللي كانت تجيبك من رفايقك؟ ورفايقك جنسهم ايه؟ مومسات بيبيعوا عرضهم وشرفهم.

مومسات مالهمش ذمة ولا شرف. مومسات فضلتهم على مراتك اللي كانت عاوزة تعيش معاك أمينة وشريفة.

أمين: مومسات؟ هاهاها. أيوه مومسات. أظن نسيت انت انك بقيت زيهم مالكيش ذمة ولا عرض ولا شرف...

رتيبة: بفضل تعاليمك يا زوجي العزيز.

أمين: كلام فارغ. مجنونة. تستحق الموت. الموت. (ينتقلب حاله فيبكي) آه يا خاينة تخونى جوزك. جوزك. حليلك. افرضى اني كنت غلطان. برده انك تسمحي لنفسك بخيانة جوزك. أنا. أنا جوزك. جوزك.

رتيبة: عمرك ما خلتنى أشعر بانك جوزي. صحيح. أنا كنت طايشة وما كنتش عارفة أقدر حق الزوجية. لكن ربنا مادنيش زوج يوريني الواجب. كان واجب عليك انك تهديني بدال ما تسبني أهوى وتروح تخبص وتلعب قمار وتسكر....

الحرية إذن لها وجهان. الحرية التي طلبها أمين وضحي في سبيلها بكل شيء لا يمكن أن تعنى حريته هو وحده. بل هي كذلك حرية الغير. ولأنه يتجاهل هذا الوجه الآخر من الحرية، تكون سقطة أمين.

المرء لا يمكن عصرياً هو وحده، بل ينبغي أن يكون غيره أيضاً عصريين. ينبغي أن تمنح الحرية لرتيبة، كي تسائل زوجها وتطلب حقها عنده، وتصصر على أن يعاملها معاملة الند، فإن لم يفعل خرجت هي الأخرى تطلب مفهوماً زائفاً للحرية كمفهومه الزائف تماماً. ولكن أمين لا يعي هذا الدرس الا بعد أن يسقط تماماً وحتى وهو محطم أرباً، تراه لا يزال متشبثاً بفرديته، مصراً على أن يحمل الغير تبعه أخطائه هو. ولم يكن منتظراً - بالطبع - أن يتبين أمين الحقيقة كلها. أن يعلم أن هناك سبباً لثعاسته أكبر وأعمق مما يراه على السطح. أكبر من مجرد جشع خاله، وعدم تقدير أمه لقدرته على التصرف الحسن. أكبر من خيانة زوجته وفساد خلق أصدقائه، واضطراره هو الى تبديد كل شيء: ما له، صحته وأيام عمره. هذا السبب هو انه ولد في طبقة محكوم عليها - تاريخياً - بأن تنهار. الطريق مسدود أمامها. فإما عاش أفرادها على النهج التقليدي، يمدون الأيدي الى غلة أرض لم يزرعوها ويعيشون عيش المتبطل الراعى، الحريص على ماله بكل ما فيه من مزايا ومخاطر - وإما سخطوا على هذا سخطاً غير بصير، فاندفعوا يبددون ماله لم يكسبوه، وانتهى بهم الأمر إلى النهاية الفاجعة.

إن مسرحية «الهاوية» تصور أزمة طبقة، إلى جوار توضيحها أزمة أفراد من هذه الطبقة. ولأن محمد تيمور كان فناناً مرهف الحس، فقد استطاع أن يقدم تحليلاً فنياً دقيقاً لأحوال طبقة أخذت بوادر ثورة اجتماعية قادمة تجيش في مياهها الراكدة.

الأم والخال إقطاعيان تقليديان، لا يريان الثورة القادمة على الإطلاق، ويعتقدان أن في الإمكان إبقاء الحال على ما هو عليه، فقط لو انصلح حال فلان أو علان - لو كف أمين عن السهر والشراب وتعاطى الكوكايين.. ولو قعدت رتيبة في بيتها وعدلت عن السرف في الإنفاق.

لنفسه مكاناً في البيت الذي خلفته أمه المتوفاة صحراء عاطفية قاسية النضوب. ورغم ما في الموضوع من امكانيات درامية كبيرة فقد عجزت قدرات حسين رمزي عن الإفادة الواجبة منها. هذا بينما استطاع محمد تيمور أن يعالج موضوعه المشابه معاملة ذكية وقادرة، أنتجت مسرحيته المؤثرة هذه.



أما أمين فهو يحس بالثورة احساساً غير واضح، يدفعه إلى القلق والتبديد، بينما تسعى رتيبة إلى الحصول على شيء من الحرية وتحسين الوضع الاجتماعي، عن طريق قوة شخصيتها، وشعورها الواضح بأنها تستحق مكانة أفضل في أسرة لا تراها أرقى منها في شيء - رغم مميزات المال والجاه والوضع الاجتماعي. ذلك أنه من الواضح أن رتيبة تنتمي إلى الطبقة الوسطى، وهذا ما حمل الأم حكمت على أنه تعارض زواج أمين منها، فقد كانت ترجو أن تزوجه «بنت ناس، من مقامنا، متعلمة ومترتبة» كما تقول لأخيها يسرى في الفصل الأول.



في مسرحية «الهاوية» مزايا كثيرة. إنها مسرحية اجتماعية جادة، مكتوبة بحرارة وواقعية، وإن استعانت بالميلودراما لفرض الدرس الاجتماعي الذي يسعى محمد تيمور في واعيته إلى توضيحه: ضرورة أن ينتبه أصحاب الأملاك إلى أملاكهم، وإن كنا قد رأينا من التحليل السابق أن لواعية الفنان قد قدمت ما هو أعمق من هذا بكثير.

والحوار في المسرحية بارع ونشيط، وقوي، يستخدم الكلمة المطلوبة دون تردد. وهذه هي ميزة ما أقدم عليه محمد تيمور من نبذ الحوار المزدوج الذي جرى عليه من سبقوه: دارجة للشعب وأشباهه، وفصحى للمثقفين، مما كان يضر ضرراً بالغا بحيوية العمل الفني.

كذلك تخلصت المسرحية - نهائياً - من الشوائب الأدبية التي ظلت تعلق بالمسرحية المصرية. من مقالات، ومناظرات ومقامات.. الخ. فهذا كائن مسرحي حق. كائن حي، ولد على المسرح من أب وأم مسرحيين.

وقد حملت المسرحية المصرية آثاراً لا مفر منها من المسرح الفرنسي ثقلت في مشهد العشيق المحبوسة في غرفة نوم شفيق، ترتجف فرقاً خوف الفضيحة، بينما أفراد مختلفون يسعون إلى معرفة سرها، ويهددون باقتحام غرفتها. كل هذا والعاشق يحارب حرباً مستميتة كي يبقى السر وراء الجدران. وقد رأينا موقفاً مقارباً من هذا في مسرحية عباس علام «ملاك وشيطان»، كما أننا نجد موقفاً شبيهاً به في الصورة الأولى لمسرحية: «المرأة الجديدة» لتوفيق الحكيم، التي خرجت للناس بعد عامين من صدور «الهاوية»، حيث زير النساء محمود بك يخفي أصحابه في غرفة نومه، انتظاراً لمقدم عشيقته له وبعد الصحاب بالمال إن هم لزموا أماكنهم وأخلدوا إلى الهدوء.

غير أن القيمة الحقيقية لمسرحية «الهاوية» إنما تتضح بمقارنتها بمسرحية تعالج موضوعها مشابهاً، هي مسرحية «طريد الأسرة»، من تأليف حسين بك رمزي، التي خرجت للناس عام ١٩١٨. إن «طريد الأسرة» تصور مأساة شاب يتجه إلى الكوكاين لحل مشاكله، وعلى رأس هذه المشاكل شعور بعدم الانتماء إلى الأسرة، بعد أن تزوج أبوه المسن من زوجة شابة، يحبها ولا تحبه، بل تحقد عليه وتشعر أنها قد بيعت له بيعاً. أما الشاب فإنه لا يجد

الفصل السادس

«الذبائح»

ميلودراما ناضجة

فى مسرحية «الذبائح»، التى كتبها أنطون يزيك عام ١٩٢٥، يستغنى المؤلف تماماً عن العيوب الخارجية فى البطل الميلودرامى: إدمان الكوكايين، أو الجرى وراء النساء أو إتلاف الميراث، ويروح يفتش عن سبب آخر، أقوى وأعمق يلتمس فيه سقوط البطل. ويطل أنطون يزيك - اللواء همام باشا مجاهد - مضاب بعيب خلقى كبير يؤدى به إلى حتفه، ويجر الخراب والموت على من حوله: ألا وهو الحمق. هو الحمق قدر همام باشا، يكمن له دائماً، وينتظره حتى يأتى عملاً، أو يدفعه دفعا إلى هذا العمل، ثم يخرج من مخبئه ليفتك به.

طلق همام زوجته المستكينة الطيبة القلب: أمينة، بنت مصطفى الصياد، من المنصورة - وتزوج من الأفرنجية نورسكا، فهل عرف السعادة من بعد؟ يقول لأخيه محمد والنار تندلع فى صدره:

همام: يوم ما دخلت بيتى الست نورسكا قالت لى أنا ملكك. كلى لك. لكن بعد سنة رجعت لطبيعتها القديمة. نكست وقالت لا. أنا حرة. جسمى وعقلي دول ملكى. وعوايدى وأخلاقي. دول أنا ما أغيرهمش. أنا حرة وأما تقول لها لا يا ستى أنت ما نتيش حرة، تقوم تبص لك كده بصه مقلوبه، زى أما تبص لحيوان وسخ، وتقولك: انتوا! انتو كلكم كده.

لم يعرف همام السعادة، لأنه كان أعمى القلب. حين طرقت السعادة بابه ودخلت داره، لم يحتمل بقاءها أكثر من عامين، ثم أولاها ظهره فى لحظة حمق، وعانق شقاء اتصل عشرين عاما.

يقول همام وهو يعاور أمينة، التي التقى بها فجأة في منزله في هيئة ممرضة جاءت ترعاه:

همام: ... ماتخافيش. ربنا انتقم لك منى، يوم يوم. سنة سنة... انتى قعدت سنتين معاى، وظلمتك. قام ظلمنى عشرين سنة... انا ديهتك بكلمة من عشرين سنة، قام ربنا بعث لى نورسكا من عشرين سنة. كل ما هلت قدامى أشوف خيالك بينى وبينها. زى قابيل لما قتل أخوه ولا قدرش يوارى جثته. تمام. زيه.

طلاق همام لزوجته الطيبة أمينة - اذن - هو فى رأيه الخطيئة الأولى، ارتكبتها آدم الجديد فخرج من الجنة. وباليته خرج وحسب بل قد سكن الشقاء بيته الجديد كما تسكن المفاريت البيوت:

همام: انتى سيبيتى ربنا على يا أمينه. هو أنا حملة يا ختى؟ أجرنى ما شفتش يوم راحة. أجرنى ما عرفتش للعز ولا للمال طعم. فتى لى ذنبك فى بيتى. وكان مور على كل شىء فيه.

ورغم اعتراف همام بخطيئته الأولى هذه، فإنه - فى قرارة نفسه - يرى أنه ضحية ولا مجرم. حين يرد إليه زوجته الأولى أمينة، تأتى زوجته الثانية نورسكا لتواجهه:

نورسكا: بقى انت لك حق فى اللى عملته؟

همام: نعم أنا لى حق فى كل اللى عملته. انتى كنت خانقانى. وفضلتى تخنقى فى عشرين سنة لغاية اما ضاق صدرى. ضاق خالص. وشفت انى بنازع وقرت أموت. قامت فانت من قدامى واحدة كنت ظلمتها أنا من عشرين سنة... من يوم ما حظيتى ايدك فى زورى.

نورسكا: وساعتها قلت لازم انصفها ضميرك ماريحكش؟

همام: نعم ضميرى ماريحنيش.

نورسكا: وضميرك دا. كان فين من عشرين سنة لغاية النهاردة. كان نايم، ولا كان ميت؟

همام: كان صاحى. ويويخنى كل يوم.

نورسكا: النهاية. نصفتها. لكن ظلمتى أنا.

همام: أنا ما ظلمتكيش. انتى اللى ظلمتى نفسك. لو كنتى ريحتينى يوم واحد فى العشرين سنة اللى عشتهم وياكى.

نورسكا: ماكنتش ظلمتى؟

همام: طبعا ما كنتش ظلمتك.

نورسكا: (فى تهكم) وكنت فضلت ظالم دكها - الست أمينة عايزة أقول. ولا كنتش انتبهت لصوت ضميرك اللى بيويحك من عشرين سنة.

ولا يملك همام ازاء هذا المنطق القوى إلا ردا متعثرًا يقول: إن نورسكا لو كانت أسعدته

لوجد طريقة ماكى ينصفها وينصف أمينه معاً. عن طريق الجمع بين الاثنين طبعا! ذلك أن همام هو فى أعماقه وسطحه معاً أمير شرقى مزواج، يعترف بصراحة أن العالم يجب أن يتشكل على هواه، ويرضى رغباته هو، وفى الأساس، ثم يأتى من بعد باقى الناس وباقى الأشياء..

همام: أنا انحوزتك عشان تطيعينى انتى مش انا اللى أطيعك. على شان تندمجى انتى، مش أنا اللى اندمج فىكى.

نورسكا: (موافقة) دا صحيح.

همام: على شان تعيشى انت زى. مش انا اللى أعيش زيك.

نورسكا: دا صحيح.

همام: وتاكلنى زى ما ياكل. وتشربى زى ما يشرب. وتلبسى زى مانا عاوز.

نورسكا: دا صحيح.

همام: وتفكرى زى ما أنا عاوز.

نورسكا: (غاضبة) دا لا. أبدا. مش ممكن. مستحيل. تستعبد جسمى ما علش. لكن تستعبد عقلى؟ أبدا.

همام: لكن احنا كده. احنا عايزين اللى ترضى بالاستعباد دا فى جسمها وعقلها.

نورسكا: لا دى ما تلقىهاش أبدا. لا عندنا ولا عندكم.

همام: لكن أنا لقيتها.

نورسكا: لا ما لقيتهاش. انت لقيت واحدة ساكتة. لكن ما لقيتش واحدة راضية. السكوت شىء والرضا شىء يا همام. انت لقيت واحدة ساكتة، ظنيت انك استعبدت عقلها مع جسمها. لكن لا. الحقيقة ان عقلها بيتنمرد عليك كل ساعة (ترفع صوتها) بييجى يوم ونسوانكم تطهق. وترفع صوتها. ويومها ما تقدروش تسكتوهم أبدا.

وبهذا تمزق نورسكا عالم السعادة الورقية الذى يحب همام أن يعيش فيه. يعيش فيه راضياً عن نفسه دائماً، أن أصابته السعادة فهو يستحقها.. وإن حل عليه الشقاء فالوزر يقع على غيره، عالم يأمر فيه وعلى الكل أن يطيع.

وحين تشدد نورسكا النكير على همام وتعريه تماماً وتسلبه كل حجة يحتج بها، لا يكون أمامه إلا غضبه الأهوج - دائماً - يلجأ إليه:

همام: (فى أقصى درجات الغضب) اسكتى. اخرسى.

نورسكا: لا ما اخرسش. قبل ما تسكت أنت.

همام: (بصوت كالرعد) اخرجى برا! أمشى. (يشدها من يدها ويدفعها خارجاً)

نورسكا: قبل ما تمد ايدك على، روح شيل السيوف اللى ملزقتها على أكتافك، وخبى النياشين اللى بتلمع على صدرك. وحش! انت وحش لابس قصب.

وهنا يطلق المقاتل المهزوم آخر رصاصة فى جعبته: يمين الطلاق. ويشفعه بقرار الحرمان.

فلن يسمح الباشا لزوجته السابقة بأن ترى ابنها عثمان من بعد، فله هو وحده - وقد فات الابن سن الحضانة الشرعية من زمن - حق العيش معه.

والغريب - بعد هذا أن همام يعترف بأن نورسكا افرنجية مختلفة تماماً عن سائر الافرنجيات اللواتي يرضين بالزواج من المصريين. يقول له أخوه محمد، محاولاً أن يلفت نظره إلى المبالغة الشديدة التي يصور بها قضية شقائه مع نورسكا:

محمد: بس بقى ما تزيد هاش امالاً وهى عاملا لك ايه؟ ما هى قاعدة فى بيتها. ولا حدش سامع لها صوت. امال لو كانت زى الافرنجيات التانيين كنت عملت ايه؟
همام: مين همن الافرنجيات التانيين؟ وهمن الفرنج بيجوزونا مين من بناتهم؟ ما هم أكثرهم يا تكون مومس. يا تكون كماريره. يا تكون بياعة فى مخزن. لا يا سيدى انا مصيبتى أكبر. أنا متجوز واحدة طيبة. من عيلة طيبة.

واذن، فليست خطيئة نورسكا الحقيقية هى أنها أجنبية، ومختلفة عن غيرها من النساء المصرات إنما ذنبها الحقيقي أنها الوحيدة فى عالم الباشا التى تقول له لا. التى تضع حداً على طاعته لا يستطيع أن يتعداه.

لا تفعل هذا وحسب، بل تسعى، جاهدة - إلى أن تبذر بذور الثورة فى صدور أتباع الباشا المقيمين على طاعته تفعل هذا كما تفعل الشئ الطبيعى. كما تتنفس وتأكل وتعيش.

تجد نورسكا ابنة أخت الباشا اليتيمة ليلى، فى منزل الباشا فتقول لها:

نورسكا: يا لله امال يا ليلى! والبسى برقعك الأسود. (تضحك ساخرة) خالك الباشا عاوز كده آه. آه. آه.

همام: وماله برقعها الأسود؟ البنات لما تفرك برقعها بصواعبها وترميه على طول ايدها، بترمى نص جمالها معاه. ولما تتشطر وعايظه تحمل حمل الرجالة بتضيع نص جمالها الثانى.

نورسكا: وماله لكنها تبقى حرة. والحرية أحسن من الجمال.

همام: ايه؟ الحرية أحسن من الجمال؟

نورسكا: طبعاً حريتها لها. لكن جمالها، لكم أنتم بس يا رجاله. اطلعى يا ليلى (ليلى تخرج).

ويغضب الباشا لهذا التحريض الذى يهدد عالمه، ولكن نورسكا لا تعبأ بغضبه. انها ترى ثورة الحرير القادمة لا محالة مهما وضع الباشا وأمثاله فى طريقها من قيود:

همام: (فى غضب) نورسكا! انا ميت مرة قلت لك الكلام ده مش عايظه قدام البنات. ودينى ان قلتيه تانى مرة قدامها لاطلع البنات دى من البيت دا وأوديها عند خالتها

عيشه فى طنطا.

نورسكا: (ساخرة) آه. آه. آه. وفى طنطا ما حدش حيقول لها الكلام دا؟..

بل أن نورسكا لتذهب لتقابل ضررتها أمينة، وتواجه معها المشكلة التى تضمهما معا مواجهة صريحة، بوصف ان كلا منهما ضحية لهام، ينبغى أن تقوم الصداقة بينهما وليس العدا:

نورسكا: انا وانت مظلومين. والمظلوم يحب المظلوم اللى زيه. مش يكرهه. اننى اتوهمت انى خدت جوزك منك، من عشرين سنة وقعدتى عشرين سنة تكرهينى. تحبينى دلوقت؟ لا. دا شئ مش فى قدرتك. وانا متوهمة انك خدتى جوزى منى. مع ان الحقيقة انى أنا ما خدتش جوزك. هو اللى خدنى. والحقيقة انك انتى ما خدتيش جوزى، هو اللى خذك. وأنا جاية النهاردة أنصف نفسى وأنصفك.

أمينة: (مدعورة جداً) تنصفينى؟ تنصفينى يعنى ايه؟ تنصفينى ازاي؟

نورسكا: لا. لا. ما تخافيش. أنا مش من الستات الافرنجيات اللى فى بالك منهم دكهما. اللى بيخبو روفلفر فى عيهم ويضربوا به. لا يا هانم. أنا مش من دول. بس أنا ما أقدرش أسكت على الراجل اللى فى ايديه كرباج ويبضربنى. ولا أقدرش أقول سلم فمك للى بيعض قلبى بسنانه.

أمينة: ولا أنا كمان ياست.

نورسكا: شفنى يا هانم اننا اتفقنا. ولما كنت بقولك من ساعة احنا حبايب مظلومين، ماصدقتينش وهزيتى اكتافك.

أمينة: لا. بس احنا بنقول كل شئ قسم وينصبر. حا نعمل ايه؟ قسمتنا كده.

غير ان هذا منطق ترفضه نورسكا - رفضاً باتاً. لأنها لا تفهمه أولاً، ولأنه غير مجد بعد هذا.

نورسكا: لساكى متعشمة فيه؟ لسا؟ دا ما ظلمك أول مرة وظن انه حيرتاح معاى. لكنه شاف ان بينى وبينه هوه ما قدرش يخطيها. كنت بينى وبينه مدة عشرين سنة. انتى كنت فى قلبه وكنتى بتمثللى له الراحة اللى على قد عقله. جه يوم وقال. انصف أمينة. مش محبة فى أمينة. لا. دا بس على شان الانصاف دا كان فيه ظلم على انا. وما انتيش خايفة انه يجى يوم ويقولك! أنصف نورسكا. دول عشرين سنة. دول عمر. يقولها ولا شئ..

والى هنا تكون تعرية الباشا قد تمت تماماً. فهو يقف أمامنا الآن بكل أخطائه: مستبد،

متعنت، يرى العالم بعينيه هو وعينيه هو وحده.

ولكن، هل هذه هى كل الصورة التى يرسمها انطون يريك لبطلته الغريب هذا؟ لو أن هذا صحيح، وكانت الصورة سوداء كلها، لما استحق همام باشا منا كل هذا الاهتمام، ولما كان فى نظر أنطون يريك مستحقاً لبطلونة مسرحية سماها هو «مأساة عصرية» ونسبها نحن مسرحية

اجتماعية جادة تستعين بفن الميلودراما سعيًا وراء مزيد من الأثر فى الناس.

الواقع أن همام له بعض من قضية. انه ليس مخططًا وحده، وإذا كان به قدر واضح من التعنت، فان فى نورسكا قدرا مائلا من التزمّت والتعصب لوجهة نظر واحدة.

همام: (يتدفق كالسيل) انتى دخلتى بيتى ومن يوم مادخلتني شمخت بمناخيرك. وبصيتى لنا من عالى قوى. ما حدث منا عجبك. ولا انتى عجبتي حد. ما فيش الا المسكين محمد أخوى اللى استحملك. وياريته عجبك الآخر، لكن نسوانا لا انتى استحملتيهم ولا همن استحملوكى أمى! أمى ماتت ولا دخلتني بيتى. اختى سنية أم ليلى ماتت رحتى عزيتي فيها بر وعتب أختى عيشة جت عندي مرة واحدة ولساها بتمنى فيها لغاية النهار ده. ماخنتنيش لا فى عرضي ولا فى مالى صحيح. لكن عملتى أكثر من كدة. احتقرتني فى عوايدى. وفى أخلاقى. وحبيتني تقنميني بالعافية انك انت أحسن منى. غيرتني كل شىء فى البيت دا. حتى العفش يا شيخه ما سلمش منك. فضلت معاي عشرين سنة. والكبر نافخك. ماشركتناش لا ففرح ولا فحزن ولا فراحه. ولا فتعب. دخلتى بيتى غريبة، وفضلتى فيه غريبة لغاية النهاردا. كان كل همك انك تغيري اخلاقنا وعوايدنا اللى اتربينا عليها. احنا وجدودنا من ميات الستين لغاية النهاردا. نورسكا: (فى غضب واحتقار) ما كمن جدودك دول بقرا رمم وتراب فى الأرض. وانت لغاية النهاردا بتقول اعمل زيهم. ما حدث عجبك غيرهم. بص قدامك. ومالك ومال الرمم اللى وراك.

همام: جدودى دول اللى بتقولى عليهم رمم. ياما ضربوا جدودك وفضلوا يجروا وراهم بالسيف لغاية اما خلوهم يعدوا البحر المالح عوم. نورسكا: وجدودى دول اللى عدوا البحر عوم. أولادهم مارجعوش تانى؟ آه - آه. قعدت عشرين سنة أعلمك الطريقة اللى بها تطردهم تانى. وماقدرتش.

إن نورسكا ثائرة مثالية، تريد الخير للناس، لزوجها قبل كل الناس، ولكنها متزمتة، متطرفة لا تنظر فى البيئة نظرة تحليل، ولا تختار الوسيلة الملائمة لبلوغ الهدف. إنها تذكرنا بكثير من أبطال إيسن وبطلاته. بالزوجة مسز الفنج فى «الأشباح» التى تعتنق المثل الأعلى ولا تحيد عنه وتحاول أن تفرضه على زوج لا هو يفهمه ولا هو قادر على حمله.

كما تذكرنا بالقس براند فى المسرحية التى تحمل ذلك الاسم، الذى يفضل الدمار على الانحراف عن خطه شديد الاستقامة، اختطه لنفسه. وفى نورسكا كذلك بعض السمات التحررية التى تعلق بنورا فى «بيت الدمية». بل ان فكرة المسرحية الرئيسية: فكرة الذنب المقيم - الذنب الذى إرتكب فى الماضى ثم سكن الناس والأشياء من بعد، هى احدى الأفكار الأصلية فى مسرح أبسن: حيث يسميها النرويجى الكبير: الأشباح أو الجن.

وبهذا المعنى تكون نورسكا قد أجمرت. جنت على نفسها وعلى من حولها. تقول لها

أمينة، وهى تؤكد لها ان همام لن يتخلى عنها مرة أخرى، لن يقول: لنعد الى نورسكا ونترك أمينة:

أمينة: ما يقولهاش. كمنه جرب دلوقت وفهم. ان الراحة الحقيقية ماهياش راحة الجسم. دى راحة القلب. وانت لما ادتيه، ادتيه جسمك وشبابك بس. لكن قلبك فضل وياك. نورسكا: ومين قالك يا هانم انى انا ما ادتلوش قلبى؟

ولا بد ان هذا التصريح قد بدا مفاجأة لأمينة، التى لا ترى فى نورسكا وأفعالها شيئا يوحى بأن لها قلباً أصلاً.

أمينة: بقى يمكن قلبك غريب لاخر. ويبتكلم لغة غير لغتنا. قام الباشا مافهموش. حاكم احنا رجالتنا لما بيخشوا بيوتهم يرجعوا لعوايدهم القديمة. وللفتهم اللى بيعرفوها من الفين سنة. والغريب اللى ما يعرفش لغتهم لازم يتعلمها. وان ما تعلمهاش يخرج من بلدنا.

ولكن نورسكا لا تفهم هذا أيضا. لا تفهم الماضى، وسحر الماضى، ولا تطبيق العيش مع الأشباح. وهى لهذا لا تدرى بأى ذنب تعاقب ولا تبين سر شقاتها:

نورسكا: دأنا من عشرين سنة ما تعلمتش فى بيته الا البكا. أمينة: كمنك من عشرين سنة وانتى متنمردة ولا رضتيش تحطيتها واطى ايدا. نورسكا: يعنى انذل؟

أمينة: لا. احنا يا ست لما نقول لرجالتنا يا سيدى ما ننزلش أبدا. أنا فاتت على أيام يا ست كنت حرة فيها. حرة يعنى ماكانش حد حاكمنى. لزوج. ولا أب ولا أخ. الله لا يرجعها أيام. علمتني ان الواحدة منا لما ما يكونش لها راجل تعطيه وهو يشيل همها يقوم يجيها يوم تضطر فيه انها تطيع الرجالة كلهم. (تقول.. العبارة الأخيرة كلمة كلمة)

نورسكا: عبس. عبس. انتوا حاتفصلوا كده طول عمركم. انتوا..

وهكذا تبين لنا هذه المسرحية الإ بسنية التركيب والروح عن مأساة فردين كبيرين ظلا سنوات طوالاً يتقاتلان حول مفهومين للحرية، وأسلوبين للحياة، وموقفين من الزمن. رجل مشدود إلى الماضى لا يريد ولا يطبق الابتعاد عنه وأمرأة لا تهوى إلا الحاضر ولا تفهم الماضى ولا تريد أن تفهمه. وحرية يفهمها الرجل ومن ينتمون إلى عالمه على أنها ولاية للرجل على المرأة وحماية للمرأة يذلها الرجل. وتفهمها المرأة على أنها تكافؤ للمرأة بازاء الرجل، وحق فى الفكر المستقل والذاتية المنفصلة.

ومن هذا التضاد وما ينتج عنه من فرقة تنبج أحداث المسرحية وهى أحداث حزينة فى جوهرها غير أن أنطون يزك لا يرضى بأن تقف مسرحيته عند حد الحزن، فهو يتوسل بفن

الميلودراما كى يضاعف من أثر الحزن، ويجعله رناناً، زاعقاً، مقطعاً لنياط القلوب، مستندراً لأمر الدموع. وهو فى هذا يلجأ إلى أساليب الميلودراما التقليدية. هناك أولاً شخصية الفتاة اليتيمة البريئة التى تفيض حناناً وحباً وخيراً، ولا تجد من يبادلها هذا كله بمثلها، أو من يقدرها أصلاً. وشخصية الشاب البرىء الحثير، الضائع بين أبوين لا يكفياهما أنهما مختلفان أشد الاختلاف، فيروحان يقتتلان طوال المسرحية قتالاً وحشياً لا يعرف التسليم. إن ليلى وعثمان هما هاتان الشخصيتان البريتتان فى «الذبايح» وأنطون يزك يصور موقفهما المؤلم تصويراً مؤثراً فى المشهد التالى وفيه نجد عثمان جالساً فى حالة نوم وذراعه مطويتان تحت رأسه على سطح مكتب، بينما ليلى تصنع له ربطة عنق:

ليلى: عثمان! الله! ما تصحى بقى. شوفوا يا خواتى دا اللى نايم بهدومه. (تقترب منه وتهزه برفق، وتنشر الكرافتة) عثمان! قوم شوف الكرافتة بتاعتك. اهى قريت تخلص. (تمسك يده وتهزها) عثمان! الله! انت سخن.

عثمان: (يرفع رأسه قليلاً وينظر إليها)

ليلى: (فى حزن واستغراب) الله! انت بتعيط؟ بتعيط ليه؟ أخص عليك! هو أنت عيل؟ (تنهضه) قوم قوم من ورا المكتب دا. والنهى ما تعيط ولا تنقهر أبداً. (عثمان ينهض معها) هو انت لسه صغير؟ ليه العمائل دى فى نفسك؟ هو جرى ايه فى الدنيا. حاتبقى نفسك، أديك سخن اهوه.

عثمان: (غضبه يتصاعد شيئاً فشيئاً) حايجرى ايه يا ليلى أكثر من اللى جرى، لما أبوى رجع لخالتى أمينة، فهمت ان أيام الهنا راحت، وحا ييجى غيرها، وكان ظنى فى محله. أول شىء عملوه قالوا ليلى ما تقعدش هناك عند نورسكا دى تفسد اخلاقها. ليلى تيجى هنا. وجابوك هنا. قلت ماعلش. فضلت أنا وأمى. راسى فى راسها. طول النهار تندب حظها وتفش غلها فى. قلت ماعلش. دى أملك يا واد. مسكينة، ويعدين أبوى فات أمى. وبأى كيفية انتى كنت واقفة وسامعة قلت معلش دا أبوك يا واد ودى أملك. حاتعمل ايه؟ أفضل معاها على كل حال. لكن أبوى حكم رأيه أنى أفوتها انا الاخر. قلت معلش. أبقى أروح لها اشوفها، كل مدة ومدة ولكن أبوى حكم رأيه كمان ما أروحلهاش أبداً. قلت معلش.

ليلى: (مازحة) ما أنت بتنسرق من وراه ويتروح لها. أوعى كده يا أخى بلاش تهويل. ولما بيسألونى عثمان راح فىن، بقولهم دا راح المدرسة يشوف ان كانت نتيجة الامتحان ظهرت والا لا.

عثمان: (فى حزن) ما هو لولاكى انتى يا ليلى، ماكانش الواحد يقدر يقعد فى البيت دا ولا دقيقة.

ليلى: (مازحة) نعم؟ ليه؟ ايه اللى خاسس عليك فيه؟ اياك انت عاواز تلعب الاستغماية زى زمان؟ والا تخرج لجرى ورا بعض فى الجنينة؟ حاضر، لجرى، والا تصور فتوغرافيات أنا وأنت. حاضر. تصور. عاواز ايه؟ بس قولى اللى عاوزه ايه؟

عثمان: تلعب؟ ونصور؟ ولجرى فى الجنينة؟ هما يخلونا، دول يمكن ييجى يوم يقولوا لك انت لآخرى ما تقعديش هنا.

ليلى: (فى عجرفة) يقدروا!

عثمان: هو انتى تقدرى عليهم. دول بيتغامزوا علينا.

ليلى: (فى غاية البساطة) ينفلتوا.

عثمان: لا والله يا ليلى أظن ان أيام الهنا اللى راحت ماهياش راجعة تانى أبداً.

ليلى: ايه هو؟ مين اللى قالك ان أيام الهنا راحت. دانت يا دوب عمرك ١٨ سنة. ياما لسه تدامك من أيام هنا. الا أيام الهنا راحت. بقى اكمن أبوك فات أملك خلاص. تقوم انت تيبأس اليأس دا كله؟ أمال أنا أقول ايه؟ انا اللى اسمى بنت. وتيتمت من عشر سنين. من الأم والأب ما ياستش يعنى وأهورينا دبرنى.

عثمان: وأنا لآخر يتيم من الأب. لكن أبوى طيب. واتيتمت من الأم. لكن أمى طيبة. والله يتمك أحسن من يتمى يا ليلى.

ليلى: بس. بس وحياة أبوك. قال يتمى أحسن من يتمه قال. طيب ادينا احنا الاتنين يتما. ولا حدش يفهم اليتيم الا يتيم زيه.

عثمان: انت لقيتى ناس جيوكى. وحتوا عليكى.

ليلى: (تنظر اليه نظره حلوة) بقى انت مانتش لاقى حد يعبك؟ (تنظر اليه ثانية) ايدا؟ عثمان: انتى وحدك اللى بتقولى يا عثمان فى البيت دا. لكن شوفى الثانيتين بيعملوا ايه. ان كانت خالتى أمينة، حاسبانى غريب. لا، وتهمانى انى اللى معتبرها غريبة! قالوا لها امبارح اتفضلى اتغدى. قالت: لا. عثمان لما بيشوفنى ما بيكلش. طلعا لى الأكل فوق. قصدها تقوم أبوى على، وان كان أبويا دا يمكن يفوت يومين والا ثلاثة ما يكلمنيش كلمة واحدة.

غير أن تشجيع ليلى وحبها العذب لعثمان لا يجديان نفعاً ولا يقدران على وقف تردى عثمان فى هوة اليأس المطلق. انه ينتحر من بعد، وسط أفراح نجاحه فى الامتحان، ويسرل البيت كله بالحزن، وتفقد ليلى عقلها حزناً عليه، وتهيم على وجهها فى البيت، شاهداً حياً على ظلم فادح تعرضت له وحببها البرىء.

ليلى: (كالمجنونة) آه. آه. آه. آه. التجوزوا وطلقوا. طلقوا والتجوزوا. وموتونا أنثوا! خدونا برجليكم. ولا تسألوش. آه. آه. آه.



وفى سبيل مزيد من الأثر الميلودرامى، ينسج أنطون يزك لمسرحيته خيوط مؤامرة مسلحة يعتزم بعض الضباط القيام بها (ضد من، لا يقول المؤلف) فحين تنكشف، ويتعرض الضابط للمحاكمة يرفع همام وبعض زملائه وثائق الإدانة من دوسية المجلس العسكرى لتنظمس معالم

الجريرة. غير أن نورسكا، حين يموت ابنها، تسرق هذه الأوراق، وتقدمها لقريب لها يعمل صحفياً بالاسكندرية. وهكذا يقع همام وعشرات الضباط من أquare تحت تهديد بخطر عظيم.

ولكن أنطون يزك يطمس بهذا التحول الأخير في الحوادث بعض معالم الشخصية القوية التي رسمها في نورسكا ويحيلها من متمردة وثائرة، إلى رمز للشرا الخالص. وبهذا الوصف الأخير تأتي هذه المرأة الشريرة، وقد تحولت إلى «النمرة» الافرنجية التقليدية التي تخفي المسدسات في عيها، والتي سبق أن أنكرت أى صلة بها في حديثها مع أمينة - تأتي وهمام باشا قد عدل عن انتحار كان قد أزمع عليه، فتفرغ فيه رصاصة مسدسها.

ومؤامرة السلاح هذه تضيف الى شخصية همام بعداً ليس مفهوماً تماماً. فعلام يثور همام ثورة مسلحة؟ وضد من؟ إنه موظف كبير في خدمة الحكومة. قائد برتبة لواء - فهل يثور ضد المحتلين الانجليز؟ أم ضد الحكومة التي يعمل في خدمتها؟ وم طالب في ثورته هذه؟ بدعم الطبقة الوسطى، أم بمساندة الاقطاع؟ لا يجيب أنطون يزك عن أى من هذه الأسئلة ولا نستطيع نحن أن نقطع فيها برأى. فان همام باشا يبدو لنا مجرد وطنى يحب بلاده وطريقة بلاده في الحياة. ويفضلها على سائر البلاد وطرق الحياة. غير أنه ينظر إلى بلاده من خلال طبقة - التي ربما تكون الطبقة الاقطاعية، أو الفئة العليا من الطبقة الوسطى. وعلى هذا لا تنتفع شخصية همام بهذه المؤامرة المسلحة ولا تكتسب بها بعداً جديداً، وإنما تظل المؤامرة مجرد حيلة ميلودرامية يلجأ اليها أنطون يزك كى يزيد من كم الاثارة في مسرحيته.



ومسرحية «الذبايح» - بعد هذا - حافلة بأسباب القوة؛ إنها تقتفى في بنائها وبعض شخصياتها وأفكارها أثر إيسن العظيم، كما أسلفت، وخاصة في مسرحية «الأشباح» فإن نورسكا تشبه مسز الفنج في خلقها الناري ومثالياتها التي لا تلين. وعثمان يقرب من أسوالد، ابن مسز الفنج، في عذوبته، ورقته، واستسلامه للمصير.

وهناك أيضاً - من عناصر مسرح إيسن - المواجهات الكبرى بين الشخصيات، والتي تعتمد على النقاش - أساساً - وسيلة لتطوير الأحداث والشخصيات. وقد مرت بنا نماذج كثيرة منها. وهناك كذلك الاستعانة بسمات فوق الواقعية، يضيفها الكاتب على بعض شخصياته، لتعميق معناها وأثرها.

وعند أنطون يزك مثل واضح على هذا في شخصية نورسكا - فهي باسمها غير المؤلف - الذي يبدو قادماً من دول شمال أوروبا - وبالرسالة التحريرية التي تفرضها على نفسها: سحب همام ومجتمعه وبلده وناسه من الماضى وجرحهم إلى الحاضر، تبدو في سمات احدى جنيات إيسن التي تحمل الوعد والوعيد معاً - كما في مسرحية: «براند» مثلاً.

وهناك أخيراً التوسل بالرمز أو شبهه لتأكيد معنى من المعانى يحرص عليه الكاتب، ولا

يجد بأساً فى أن يدخله على مسرحيته ذات المضمون الواقعى الواضح. ولجد مثلاً على استخدام الرمز على هذا النحو فى هذا الحديث الذى يدور بين ليلى وعثمان فى أوائل الفصل الثالث. تقول ليلى وهى تحاول أن تروح عن عثمان:

ليلى: (مازحة) أطلع اتفسح. أهى الجنينة قدامك.

عثمان: (فى حزن شديد) أنهى جنينه دى اللى حاتفسح فيها؟ (مشيراً اليها) دى المسخوطة اللى قد الكف؟ هى دى جنينة يا ليلى؟ داحنا فى الحلمية. دى أرض الحلمية أصلها كوم سبخ، اللى تزرعيه فيها يتحرق ويموت. بالك؟ نقلتى فيها شجرة ورد. طرحت وردة واحدة ونشفت وماتت. هى دى جنينه! وبص كده للياسمينية دى المرضانة. اللى ماهياش قادرة تشعبط على السور. هى دى جنينه؟ ولما ييجى الليل وتطلعنى انتى تنامى. يطبق على قلبى وأخرج برا اتفسح فيها الجنينة دى. وأبص فوق رأسى. ما الاقيش نجوم. حتى نجوم السما مابتنورش فى البيت دا.

فهو بيت أصابته لعنة محيته، لا يقوم فيه شىء الا ريشما يموت، ولا يبقى فيه حب الا ليدوى. الضحك فيه احتشاد للبكاء، والأغانى تحضير للأنين.

كبيت آل روزمر فى مسرحية إيسن أيضاً، حيث الأطفال لا يضحكون قط، وإنما ييكون وحسب.

ومن فضائل «الذبايح» انها تعطينا تماماً من الميلودراما الفرنسية، بأزواجها وزوجاتها الفاشلين وعشاقها الذين يختبئون فى الصيوان أو غرفة النوم، تدق قلوبهم بشدة حذر الفضيحة، وتدق قلوب المتفرجين معها خوفاً - مفروضاً - على العاشق، كما تقدم فى المسرحيات السابقة.

وقد كان فى مقدور أنطون يزك أن يخفف من بعض العناصر الميلودرامية الإضافية - فإن مسرحيته فى جوهرها - مؤسسية بما فيه الكفاية. ولكن الكاتب كان يسعى وراء الكم الأعظم من الأثر فى جمهوره وهى حاجة عملية كان لها ما يبررها إذ ذاك، وكان يصيبها النجاح الكبير الذى عبر عنه محمد أفندى عبد الحميد «مبتكر نقد الروايات العربية فى جريدة كوكب الشرق الغراء» حيث قال:

«فى مساء الاثنين ١٩ أكتوبر سنة ١٩٢٥، الساعة التاسعة تماماً رفع الستار.. وبعد ثلاث ساعات أسدل بين دموع منهمة متصاعدة وتأوهات مترجعة، ونفوس تكاد تشتعل أسى، وقلوب توشك أن تحترق ألماً، ثم فجأة انهزم سيل التصفيق دقائق عدة، وخرج الناس وهم سكوت يمسحون دموعهم حتى حيناً».

وبدا لكثير من الناس - آنذاك - أن المأساة العصرية قد ولدت أخيراً، وأن مستقبلها - قياساً على القوة غير العادية للمولود - لابد أن يكون زاهراً. غير أن ما ولد كان ميلودراما

مصرية قوية وناضجة، بها حوار نابض متعدد الطبقات. حوار درامى يحمل المعنى والحركة معاً، ويرقى باللغة المسرحية إلى مستوى اللغة الفنية القادرة، وبها فكر واضح، وموقف اجتماعى محدد تعبر عنه شخصيات مرسومة بعناية تعبيراً يلتقط جوهر الدراما من أخذ وعطاء.



الفصل السابع

«أولاد الفقراء»

وفقر غير عميق

البطل الميلودرامى فى مسرحية «أولاد الفقراء»، التى أخرجها يوسف وهبى للناس عام ١٩٣٢ به بعض الشبه ببطل إسماعيل عاصم فى «صدق الإخاء». كلاهما يبدأ شخصاً سويّاً، به قدر ملحوظ من القدرة على الإقناع، لا يلبث أن يفقدها بعد الفصل الأول. أما نديم، بطل «صدق الإخاء» فإنه يفقد هويته فى دروب الحكاية الخرافية ومغامرات الحوادث. وأما لمعى بطل «أولاد الفقراء»، فإنه يبدأ شاباً مجداً، قوى الإرادة، وأصل الليل بالنهار كى يحصل على شهادة الليسانس فى الحقوق لينقذ أسرته المجاهدة من شر العوز ومهانة الاعتماد على الأقارب الأغنياء ثم يتحول من بعد إلى مجرم وشريد، وطريد للعدالة ويجعل منه المؤلف دمية يحركها انا شاء وينطقها مدهشات الآراء والأفكار، وينتقل بها من قصور الباشوات فى الفصل الأول إلى منازل نظار العزب فى الفصل الثانى إلى حانات اللهو الفاسد فى وجه البركة فى الفصل الثالث، ثم الى شقة وراء شقة فى أحياء القاهرة فى الفصل الرابع.

وفى خلال هذا التجوال كله، يقف لمعى مدافعاً باستمرار عن الفقراء - من يسميهم هو الفقراء - وأولهم أسرته المكونة من الأب أحمد أفندى عبد السميع، والأم صفية، والبت. حسنية. وكان الأب أحمد فندى ثرياً فى السابق، ثم أضاع ماله فى القمار والبورصة، وساء حاله، فاضطر إلى أن يعمل وكيلاً لأعمال زوجة أخيه الأوفر حظاً ومالاً، فؤاد بك عبد السميع، وهو شخصية قضائية مرموقة ومالك كبير من ملاك الأرض. أما الأم فقد عملت مديرة بيت عند حرم فؤاد بك، وأصبحت شبه خادمة لزوجة البك، السيدة خديجة، بينما ظلت الابنة حسنية ضائعة محيرة، بين الوضع الدليل الذى تشغله فى بيت عمها، وبين تطلعاتها إلى حياة أفضل

تشعر أنها تستحقها بحكم شبابهها وذكائها وما كان لأبيها من جاء يوماً ما. وهو ضياع يستغله الابن الوحيد لفؤاد بك - زكى، التلميذ بمدرسة البوليس فيجذب إليه قلب الفتاة الغريبة ويروح يلقاها في السر، ثم ينال منها وطره.

وتنتهى حوادث الفصل الأول من المسرحية، وقد كشفت أسرة أحمد أفندي عبد السميع «عدا الابن لمعى» العار الذى أصاب الابنة والأسرة معاً، كما كشفت أيضاً أسرة فؤاد بك، ومن ثم يكون الحل الوحيد هو قبول عرض الزواج المقدم من مدة من ناظر عزيزة فؤاد بك، بأن تتزوج حسنية من ابن الناظر، الشاب الطيب القلب إبراهيم عبد الباقي.

والفصل مكتوب بعناية وقوة، وهو يرسم صورة أخاذة لبيوت الأكاير فى أوائل عشرينات القرن، بما فيها من مظاهر الثراء: الأثاث الفاخر، والاتباع الكثيرين، والخدم والحشم، والخط الصفيق الذى يفصل بين عاملين - عالم المحظوظين: وكل شيء ممنوح لهم، وعالم التمساة وهم يكتفون من الثراء بالنظر والتحسر.

ويقيم الفصل مضاهاة مؤثرة بين ابن الأغنياء المدلل: الشاب زكى، وهو أناى سمج، لا يبالي من الدنيا الا بملذات الدوكار، والخروج مع العنارى فى الزهات البعيدة عن أعين الرقباء، وبين زكى الطالب المجد، العصبى، الذى يعيش لحساب غيره، فلا يرى فى نجاحه إلا وسيلة لتحرر أسرته. يدخل زكى على أمه ومعها امرأة عمه، فيجدهما تشرفان على ترتيبات إقامة زار تجد فيه الأم راحة لأعصابها المتوترة، فتتصبه كل عام. وما أن ترى الأم ابنها المدلل، حتى تروح تلحسه بكلامها العذب كما تلحس القطة أولادها:

خديجة: زوزتى. أهلا. كنت فىن يا دلوعتى؟

زكى: (متقدماً من ستار الوسط ناظراً داخله) ايه ده كله؟ انتو ناصبين تياترو هنا الليلة والا ايه؟

خديجة: والنبي بلا تريقه يا زقزوقتى.

زكى: وايه البخور المعبق ده؟ أنا متصور لى انى فى حمام التلات. (ضاحكاً بسماجة)

ها، ها، دا ايه ده بقى؟ كرسى السلطان؟ أمال فىن الحاشية؟

خديجة: زوزوه، وحياة النبي أخاصمك. أنا ما أحبش الهزار فى كده، أنا جتتى مش خالصة.

زكى: وعفريت مصرى والا أفرنجى؟ والله بابا ده مدلعك قوى. برضك يا نينة لسة عيله؟ خديجة: يعنى أنا بأعملها دلح، وحياتك يا ابنى جسمى كله بيشكشك. الجمعة اللى فات كانت بايتة عندنا تيزتك ناظلة هانم وجيت ألق الفستان قدامها، بقى يططق زى الملح فى النار.

زكى: لا، بس هوا اسكندرية سمنك شوية يانينة، قامت الخياطة اتفتقت.

خديجة: بتألس على ياواد؟ طيب الحق على اللى اشتريت لك الدوكار.

زكى: حقه يا نينة تستهلى ألف بوسه. دا الجوز السيسى شياكه توى. النهاردة كنت

متعايق بيهم خالص. أخذت محبى الدين أسعد معاى وطيران على الملاحة. نينا، لما اخذ الشهادة تشتري لى اتوموبيل؟

أما لمعى فانه يدخل دخلاً جد مختلف، يدخل وهو موزع الانتباه بين اهتمامه بأحبائه، ويوقع الخير السار عليهم وبين ما ينتظره من واجب انتشالهم من وهدة الدل. يقول الأب أحمد أفندي لابنه:

أحمد: .. يا لله يا لمعى. تعالى معاى عشان تبلغ عمك خبر نجاحك وتبوس ايده.

لمعى: (مسراً إلى أبيه) أمرك يا بابا. اذا كنت حاطير من الفرح الليلة، فدا بس لانه من دلوقت ورايح حا أعرف ازاي اريحك، كفاية بقى شغل وكفاية دل.

أحمد: لمعى!

لمعى: على الأقل حا أخلصك من عمى، ومراة عمى وأمارتهم.

أحمد: اسكت يا بنى، لحد يسمعك، ما يلقش.

لمعى: كفاية بقى يا بابا تكتم فى قلبك. كفاية بالشقا والغطسة والهوان اللى دقتها من أخوك.

أحمد: مهما يكن دا عمك اللى رباك يا لمعى.

لمعى: ربانى صحيح، لكن ثمن تربيتى عرق جبينك. انت اخوه ابن أمه وأبوه. عمى اللى ما استنكفش يشغلك فى وظيفة وكيل دايرة مراته، علشان فقدت ثروتك لمجرد سوء الحظ، ربانى فى المدارس المجانى، زى الشحاتين، علشان ما يصرفش على ملهم.

غير أن هذا التصوير الواقعى ما يلبث أن يضنف أثره إذ نأخذ نتبين حقيقة موقف لمعى من قضية الفقر والقراء. انه ليس ثائراً على الفقر كقضية عامة، وانما أبرز ما يسوءه أنه هو شخصياً فقير وعمه غنى. ولو تساوى حظه وحظ أسرته بحظ عمه، لما وجد لمعى قضية يتحمس من أجلها. إنه ليس أقل احساساً وإيماناً بالطبقات من عمه الغنى. يقول لمعى وهو يعترض على مشروع تزويج أخته حسنية من إبراهيم ابن ناظر العزبة الشيخ عبد الباقي:

لمعى: إنما يا عمى، من غير اعتراض، إبراهيم عبد الباقي ده فلاح. والنشأة والتربية اللى اتربت أختى حسنية عليها تختلف.

فؤاد: (مقاطعاً بشدة) نشأة ايه؟ هو يعنى اكمنه ابن ناظر زراعة؟ وماله، ما هو برضه متربى فى مدارس زيك.

لمعى: بردون يا عمى: دا مش حاصل على غير الشهادة الابتدائية. يعنى ثقافتة محدودة.

فؤاد: انت حاتتنفخ لى بقى على عباد الله، اكمن حضرتك أخذت الليسانس والا ايه؟

لمعى: لا سمح الله يا عمى. مافيش نفخة ولا حاجة. فقط الاعتراض هو اختلاف الطابع والفرق الشاسع بينهم، والسعادة الزوجية أساسها الاتفاق، حسنية حاضط مثلاً انها تعيش بين الفلاحين بينما هى مش معتادة على الحياة اللى بالشكل ده. اخشى انها ما

وإذن، فكل ما يسوء لمعى ويحرك ثورته هو أن نصيبه من الغنيمة الاجتماعية ليس على هواه، ولذا فهو يتطلع ويحتج ويسب الفقير، ولا يخفى رأيه فيمن هم دونه في السلم الاجتماعي.

من أجل أن تظل قضية الفقراء وأولاد الفقراء في هذا الإطار السطحي والضييق معاً، يمضى الكاتب قدماً فيركب الحدث المثير فوق الحدث المثير. فهذه هي الزهرة الرقيقة حسنية تحاول أن تذكر الوجد زكى بوعوده لها، عساه يلين قلبه فيوافق على خطبتها.. غير أن الولد النذل يصم أذنيه عن نداءها، فقد نال منها ما أراد من جهة، ولا حت له في الأفق صفقة كبيرة، كثيرة السمن والعسل، من جهة أخرى. إن أمه قنيه بالزواج من الجميلة وثيفة خورشيد، ذات الأعوام الثمانية عشرة والفدادين الألف، اليتيمة من الأب والأم معاً. ومن ثم يمضى زكى صوب الصيد الجديد، ويغشى على حسنية وسط دقات حفلة الزار، يعلن الطبيب للعائنتين أن الزهرة الرقيقة حامل في الأشهر الأولى. وعبثاً يحتج لمعى. وهباء ما يقول في تحميس أبيه وحمله على رفض الزيجة. فان الأب المذهول يردد دا... الحل الوحيد...!

ومن هذه النقطة فصاعداً حتى نهاية المسرحية، يفارق الكاتب الأسلوب الواقعي في تصوير الأحداث ويلجأ إلى الإثارة المركبة، التي تستهدف أعصاب النظارة واحساساتهم القريبة والتي تتوسل في سبيل تحقيق هذا الهدف بكل وسيلة مهما بدت نابية عن الواقع. ففي الفصل الثاني نرى حسنية في موقعها الجديد بيت زوجها إبراهيم عبد الباقي. وإبراهيم مكروب حقاً، فان الشك يملأ قلبه في صحة أبوته لبنت وضعتها زوجته قبل أسبوع - وضعتها في الشهر السادس. وهو يصرح لأبيه بأنه - من فرط همه - أوشك مرة على الانتحار لولا أنه ذكر أباه، ومرة سابقة هم بأن يقتل زوجته وابنتها معاً، فأثر فيه منظر الأم وهي محتضنة ابنتها في حنان فعدل عن الجريمة. ويكفكف الشيخ عبد الباقي دموع ابنه ويدفع بأن أى إجراء يتخذه الابن مثل تطبيق زوجته، أو هرب أسرة عبد الباقي كلها من البلد، سوف يدفع الباشا إلى الانتقام، وسوف يجر الفقر على الأبرياء، ويحمل زوج أخت إبراهيم على تطبيقها، بعد أن فقدت السند الذي تجده في الباشا. وينتهي عبد الباقي كلامه قائلاً:

عبد الباقي: المعاش يا ما بتذل نفوس كثير زينا في البلد يا بنى، ويمكن مقامهم أعلى منا. ياما الهدمة يتخبي تحتها. لكن الفلاح عرضه بالدنيا. اذا اتوكدت من أن ظنك في محله، جعوف اخذ بتارك.

وفجأة يطبق زكى على المنظر. كان في رحلة صيد مع أصدقائه ثم جاء يزور المرأة التي يريد أن يجعلها عشيقة: حسنية. وترفض حسنية العرض في ألم واحتقار:

حسنية: سافل، خبيث، منحط، بتتخذ من ضعف امرأة سلاح لمحاربتها. انا حياتي انتهت. والغلطة اللي ارتكبتها انى ما اعترفتش لاخويا لمعى بكل شىء ليلتها. انا واثقة انه يا اما كان أجبرك بالقوة انك تدارى عارى أو كان قتلك.. امشى اطلع برة. استنى تحت. بأى جرأة تنهجم على.

تجدش السعادة متوفرة في بيت زوج من الوسط ده.
فؤاد: أرجوك انك ما تتفلسفش الفلسفة الغير مجدية دى. هى معنى السعادة ما جعلتش الا لسكان العواصم يا سيدى الأفندى؟

لمعى: لا، مش ده اللي بارمى اليه يا عمى البيه، تصور سعادتك عدم التوازن الذهني بين الاثنين، وسعادتك كمان ادرى ببيوت الفلاحين. وعدم مراعاتهم للواجبات الصحية.

فؤاد: هو فيه أحسن وأقوى من صحة فلاحينا اللي عايشين في الطين، يشربوا مية النيل الحمر اللي مليانة رمل وميكروبات؟

لمعى: معقول جدا يا عمى. لأن جسم فلاحنا اعتاد على الحياة دى، أو مضطرا انه يعيش المعيشة دى. ومع ذلك كلهم يتمنوا أنهم يكونوا أسعد حالا من كده.

فؤاد: بقى على كده لازم كل الناس تهجر أراضيها؟

لمعى: يعنى يا عمى سعادتك كلك نظر. الفلاح أول ما يغتنى، مش يسكن في مصر والا اسكندرية أو بندر من البنادرة؟ لأنه ما بيجدش الراحة ولا النظافة ولا الرفاهية اللي تطمح نفس كل إنسان إليها في وسط الذباب والمستنقعات اللي تتولد فيها ميكروبات أخطر الحميات.

لمعى: يعنى حضرتك طمعان في ايه؟ منتظرين مين يخطبها؟ ابن باشا ولا ابن برنس؟

ويرد الأب أحمد والابن لمعى: انهما لا ينتظران لا هذا ولا ذاك، فيبرز لهما فؤاد بك حقيقة وضعهما الاجتماعي المنهار.

فؤاد: الناس مقامات يا سى لمعى. ابراهيم عبد الباقي عنده شىء بسيط. ولكن دا محسوسنا ولنا عليه السلطة التامة. وهو على كل حال أفضل بكثير من حنة أفندى كاتب في دايرة ولا صبي محامى.

وهنا يصيح لمعى وقد أودى ايذاءً شديداً في غروره الطبقي:

لمعى: مش للدرجة دى يا عمى. احنا ما وصلناش لحد كدة.

ويخرج فؤاد بك بعد انذار نهائى منه للأب والابن بضرورة انفاذ مشيئته واقام الصفقة، فيتنفجر لمعى غاضباً، ويصرخ بحقيقة ما يؤله في الأمر كله:

لمعى: (يغضب) سامع يا بوريا. وساكت وقابل بكده ليه؟ الله يلعن الفلوس اللي تخلى الأخ يتغطرس على أخوه، ويعامله معاملة السيد للمسود... يا ريتك ما علمتني يا بويا، مادام العلم بيزيل الغشاوة من على العينين.. أهو كنت طلعت زى إبراهيم عبد الباقي اللي عايزين يرموا له حسنية زى الفريسة في أحضان وحش. الجوهره بين مخالف كلب، ميعرفش قيمتها - قال منتظرين ابن باشا والا برنس. العفو. لو كان كل أولاد الباشوات والذوات زى ابنك الحسران، كان أحسن أدور لها على عريجي ولا خدام...

لمعى: جرأة المتعود يا هانم، وتأكدى انك حتفضلى خاضعة لسلطتى للأبد. أنا قابض عليك بيد من حديد. وما تظنيش انك تقدرى تهويشيني. كنت متعتى ودائما حاتكون متعتى، وقت ما أشاء وأريد. عشان كده أنصحك بالاستسلام (مقترباً منها). والخضوع لى (محتضناً أياها) انت لى. ملكى. ما تقاوميش. من العبث - مهما دافعتى برضك بتجيبينى. المرأة ماتنساش أول راجل.

حسنية: سيبينى. ابعده عنى. (يحاول تقبيلها وينجح فعلاً) وهنا يدخل لمعى فجأة لتقوم مواجهة حادة بين الثلاثة:

لمعى:.. للدرجة دى تصل بكم السفالة؟ للدرجة دى؟ وانت يا كلب تتعدى على عرض زوج فى وسط بيته، ومانتش حاسب حساب انه من الجائز ان شخص يطلع عليكم فى موقفكم ده؟

حسنية: (باكية) لمعى، أنا فى عرضك. سامحنى.

لمعى: اسامحك؟ حسابى معك بعدين. لكن انت يا أخط مخلوقات الله. ما تتعففش انك تستغل صلة الدم فى انك تغرى بنت عمك. أخو أبوك - اللى كان يجب تكون أول من يفار على شرفه. هل يوجد فى العالم نفس أدنا منك؟ ما بردهش ليه؟ أي مبرر لبشاعة موقفك؟ وتدخل الأم - أم لمعى - لتصبح المواجهة رباعية).

لمعى: تعالى هنا. تعالى شوفى بنتك فى أحضان ابن عمها. (صرخة من أم لمعى. يقترب منها لمعى ويسحبها الى وسط المسرح بقسوة ناسيا انها أمه).

أنت كمان كنت عارفة. كنت مطلعة على الأمور الحقيرة الوسخة اللى جارية فى بيتك؟ أتكلمى غير معقول ان شىء زى كده يحصل وأنت تفضلى جاهلاد.

أم لمعى:... وأنا أعمل ايه. أنا وليه ضعيفة فقيرة.

لمعى: واياه دخل الفقر فى كده؟

أم لمعى: خفت لا الباشا يزعل، يقوم يرمينا بره البيت. وانت عارف أبوك عايش من مرتبه اللى بيديه له أخوه. وأنا فى البيت مقامى أقل من خدامه.

لمعى: وهل الفقر معناه التفريط فى العرض؟

أم لمعى: الأول كنت فى المدارس. وكان كل همنا تربيتك.

لمعى: يعنى ريتونى بضمن عفاف أختى. (ويدخل أحمد أفندى، فتتلفه العاصمة الهوجاء:)

لمعى: (صارخاً بجنون) أبويا. أبويا. تعالى أنفجر على المهزلة. حسنية بنتك دنست شرفها من ابن عمها قبل ما تتجوز. (أحمد أفندى يتسمر) وكلهم كانوا عارفين وساكتين وراضيين بكده.

أحمد: اسكت. ما تفضحناش.

لمعى: (صارخاً) انت كمان كنت عارف بكده؟

أحمد: (بعد صموية) أبوه يا ابنى. كنت عارف بكده.

لمعى: ومش خجلان تعترف؟ عرفت بكده ورضيت انك تزفها على شخص يجهل

ماضيها؟

أحمد: أعمل ايه يا ابنى؟ عمك شاء كده، ماجدش منا يقدر يقف قدامه.

لمعى: ليه ما دافعتش عن شرف بنتك؟

أحمد: أنا مدبون لعمك بألفين جنيه. وواحد على اقرار انهم أمانة عندى. خفت يجرجرونى ويبهدلونى فى السجن يا لمعى.

لمعى: انت كمان بيعتها بفلوس؟ كلكم بيعتوا شرفكم على هيكل المادة؟ (ويدخل كل من الشيخ وإبراهيم عبد الباقي وابنه إبراهيم، ليلقى لمعى فى وجه الأخير بالقنبلة الميلودرامية المألوفة فى أمثال هذه المواقف:)

لمعى: يا إبراهيم عبد الباقي: طلق مراتك. أرمى عليها اليمين. دى كانت لغيرك قبل منك. أكلت من إناء لجس. بنتك بنت زنا.

ويدخل الباشا أخيراً، فتصل المواجهة الجماعية إلى أعلى قممها:

لمعى: يا فؤاد باشا عبد السميع: انا اتهمك بالخسة والدناة، وأرميك بالكذب والجبن.

الباشا: انت مين يا كلب اللى تتجرأ تكلمنى باللهجة دى؟

لمعى: أنا لمعى عبد السميع، ابن أخوك الثعس اللى سخرت من بؤسه وأنكرت صلة الدم اللى تربط أخين شقيقين ببعض.

الباشا: ما بقاش الا أنت اللى حتدلى على الواجب.

لمعى: وليه لأ، هل يجب أنى أكون غنى حتى أعرف الواجب؟

الباشا: حقيقة انك لثيم. طول السنين اخفت عنى وضاعة نفسك وقلة أدبك، وظنيت انه أثمرت فيك التربية والتعليم. حقيقة: «اتق شر من أحسنت اليه».

لمعى: تقصد التعليم المجانى اللى نلته مكافأة على اجتهادى، وسهرى الليالى عشان أطلع أول فرقتى؟ تقصد هدم ابنك القديمة اللى كنتم تستروا بها جسمى، ياما عايزانى بها أمام زملاى فى المدرسة، فكانوا يضحكوا على، وأضطر انى أنزوى فى مرحاض من المراحيض امسح دموع الفاقة والعوز.

الباشا: اللى زيك ماكانش يستحق أى عطف.

لمعى: عطف؟ أى عطف. عطف العنيد على عروسته الخشبية. اذا كنت عامل لابنكم كخيا.. أشيل له الكتب وأمشى وراه.

الباشا: لا بد انك فخور بوقاحة ابنك ياسى أحمد. لكن دا مش ذنبه. المعون القذر له رواسب.

وهنا ينفجر - أخيراً! - ذلك الرجل المسحوق الذى ظننا انه قد فقد حميته - ينفجر بهذه الكلمات الضخمة فى وجه أخيه الباشا:

أحمد: (متفجراً) أخرس يا أخط جيفه. ما تعبش فى زوجتى يا كلب. بقى لى خمسة وعشرين سنة، أبكم وأخرس. عاملتنى معاملة العدو للأسير، وأمتنتنى، وقضيت على

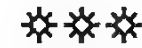
كرامتى. أما دلوقت ورجلى والقبر، خلاص واجبى وأيت، ورضيت بفضلات طعامكم عشان أغسدى به ابنى.. أنا دلوقت اللي أتكلم.. أنا وكيل الدائرة، اللي دفاترها تحت أيدى تثبت تلاعبك واختلاساتك فى مال الوقف والقصر.

ثم نصل إلى أعلى قمم المشهد، حين يهرع إبراهيم إلى بندقية ويصيح فى وجه زكى:

- الفقير عمره عليه هين.. والله لمفرغ الظروف ده فيك.

ويسحب لمعى منه البندقية ويصرخ بدوره:

- وأنت ذنبك ايه تتمرط فى السجن؟ سيبه لى أنا. دى أختى أنا. أوعى. بدى أشوفه تحت رجلى رمة تنتة.



كان يمكن أن تنتهى: «أولاد الفقراء» عند هذا الستار القوى، وتكون مثيرة بما فيه الكفاية! غير أن الكاتب لا يكتفى بالكفاية، إنه يريد - فوق هذا - أن يحقق لمسرحيته أمرين هامين: الأول أن تكون فرجة مسرحية تترواح بين الطرافة، كما فى مشاهد حفلة الزار، فى الفصل الأول، وبين إرضاء فضول المتفرج، باطلاعه على شخصيات من العالم السفلى للمجتمع، كما يحدث فى الفصل الثالث، حيث يأخذنا المؤلف إلى مملكة تاجر الرقيق الأبيض المعروف: إبراهيم الغربى، والأمر الثانى أن يعتمر من متفرجه آخر دمعة، ويتر آخر رد فعل عصبى، بحيث يخرج الكل وقد جفت دموعهم تماماً، وأصبحت أعصابهم خرقه بالية.

لهذا نجد فى الفصل الثالث، فى مملكة الغربى - كثيراً من المدهشات، هذه حسنية قد أصبحت بائعة هوى، ترقص وتجالس السكارى، ليس هذا وحسب، بل قد كبرت ابنتها وأصبحت الآن فى الخامسة عشرة من عمرها، وهى الأخرى بائعة هوى اسمها بمبة وفوق هذا وذاك فهى مصابة بداء الزهرى الوبيل!

وإلى مملكة الغربى يأتى لمعى، وقد خرج من السجن الآن، وأصبح طريداً هائماً على وجهه فى الشوارع. يأتى بحثاً عن أخته وابنتها. ويأتى أيضاً إبراهيم عبد الباقي زوج حسنية، وقد هزه الشوق إلى المرأة التى كانت زوجته يوماً ما. بل يأتى كذلك - يا للعجب! - شخصان آخران هما الشاب رؤوف الذى وقع فى حب بمبة، وأزمع أن يتزوجها، وأبوه مأمور الناحية، وسرعان ما نتبين أنه زكى، وكان قد جرح فقط ولم يمت. فكان الصبى رؤوف قد وقع فى حب أخته!

وفى المشهد الأخير فى المسرحية تقع المواجهة النهائية بين الشخصيات الرئيسية - باستثناء أحمد وزوجته اللذين ماتا من فرط الهم، ودفنا فى مدافن الصدقة. وفى هذا المشهد يلتقى المؤلف آخر ما لديه من قنابل التعذيب: يدخل على زكى، وأبيه الباشا، المسكين بمبة، التى

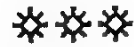
أكل الزهرى لحمها ولحس نور عينيها، وجعلها عاجزة عن الحركة الا زحفاً على الركبتين. المنظر البشع ينهار كل من زكى وفؤاد باشا، ويعلنان توبة غير معقولة:

زكى: أنا برى.. كنت خاضع لسلطة أبوى. منك لله يا بوى أنت اللي دفعتنى لكده. ينتى. ينتى.

الباشا: (باكياً) صحيح أنا أعترف بهجرى المريع. أنا المذنب الحقيق.. اغفر لى ذنبى يا بنتى.. حسنية أنا فى عرضك.

غير أن هذه توبة غير معقولة كما أسلفت. وهى أيضاً غير مجدية، فقد فات أوانها. وتنتهى المسرحية وقد كتم لمعى أنفاس مبهة بوسادة، بناه على إلحاحها، ورحمة بها، انقذاً من عذاب لا نهاية له إلا الموت. وتقرت البنية، ويدق الباب، فيسرع لمعى إلى ارتداء روب القضاء، ويقبض على كتلة من الخشب يدق بها ثلاث دقات وهو يصيح: «محكمة!».

لقد فقد المسكين عقله!



من السهل أن نشير إلى عيوب كثيرة فى هذه المسرحية أو لها أنها تعرض مشكلة اجتماعية هامة فى إطار ضيق وغير مؤد، مما يهون من شأن المشكلة، ويبرزها فى ضوء غير الضوء الذى تستحقه. غير أن هذا عيب مفهوم لو تذكرنا تاريخ المسرحية (١٩٣٢) ووجهة نظر المؤلف.

إن الحل الصحيح لمشكلة الفقر هو الكفاح السياسى والاقتصادى فى سبيل الغائه، الغائه بالنسبة لكل الناس، وليس بالنسبة لأعضاء الطبقة المتوسطة وحدهم. ومثل هذا الحل يقتضى ثورة شاملة هى بالطبع آخر ما كان يمكن أن يفكر فيه المؤلف آنذاك. ومع هذا، فمن الواجب أن نذكر للمسرحية فضلها وشجاعتها فى عرض المشكلة أصلاً.. فهى قد بلغت فى هذا العرض حدود ما كان العصر يطيق دون أن يتعرض العمل للمصادرة.

بل لقد تعرضت المسرحية بالفعل للمنع من قبل وزارة الداخلية ثم عادت «إدارة عموم الأمن العام» فأجازت عرضها بعد تعديلات كثيرة اقترحتها فرقة رمسيس، وكان أهم العبارات المحذوفة عبارات تحاول أن ترفع مستوى مشاكل الأفراد إلى المستوى العام. تربط بين فقر أناس بعينهم وبين النظام الاجتماعى الذى ينتج هذا الفقر. يقول لمعى فى إحدى العبارات المحذوفة، موجهاً الخطاب لإبراهيم:

- لعنة الله على الفقر ما أتعس المحتاج ما أبأس الفقير. اذا سقط بين مخالب الغنى، القاسى، الشرير. ويتقنوا الشرف أغلى من المال. ذا المال فى الدنيا أتأبىه كل شىء. هو الاعتبار هو المركز، هو الحسب، هو النسب، وأخيراً هو الشرف، عشان كده بيعبدوه ويقدسوه.

ويقول متهمًا من الباشا:

- أدي سيدنا اللي اشترانا كلنا . أدي المالك لشعورنا والمتصرف في حياتنا ، اللي في أيده أذلانا وسعدنا . أهلا برب المال ، اللي تكرم وتنازل أنه يناسب أولاد الفقرا .

بل يمتضى لمعى في سخريته إلى حد تأكيد أن الباشا المجرم المفضوح إنما هو شخص محترم ، ينظر إليه المجتمع على أنه رسول الله في الناس ، والنائب عن جلالة الملك . وحين تبلغ المواجهة ذروتها بدخول كل الشخصيات الرئيسية على النحو الذي تقدم يرد لمعى على قول الباشا: «أنا هنا في بيتى وأملاكى» بقوله:

- انت هنا أمام محكمة من الفقراء عايزة تقتص من اللص اللي سطا على عفاف بنتهم .

وفيما بعد يصرح لمعى ، وهو بسبيل الاعتذار عن مسلك أخته التي تحولت الى بائعة هوى:

- نظام المجتمع خطأ ، كثيرين يحاولوا اتباع الطريق المستقيم ، لكن الوسائل أمامهم معدومة . وقد حذفت الرقابة عبارة «نظام المجتمع خطأ» وأجازت الباقي .

فالواقع أن المسرحية لم تقصر في عرض مشكلة الفقر والفقراء عرضاً بارزاً ، ومشيراً ، وإنما عيب العرض أن المسرحية تحدثت من خلاله عن فقر غير عميق - إذا صح التعبير . الفقراء فيها هم أفراد الطبقة المتوسطة المتطلعة إلى الأغنياء : لمعى وأسرته ، وأفراد من صغار العاملين في خدمة كبار الملاك .

وليس هؤلاء هم الفقراء الحقيقيين ، إنما الذين كان الفقر يطحنهم بالفعل هم جموع المعدمين في الريف والحضر معاً . هؤلاء لا تدخلهم المسرحية في الاعتبار . ومن أجل لا تبرز هذه الحقيقة ، وفي سبيل أن تبلغ المسرحية هدفها من علاج قضية الفقر والفقراء علاجاً لا يبلغ حد الخطر ، يتوسل المؤلف بكل الوسائل الدرامية الحارقة ليؤثر في جهوده دون أن يدفعه إلى الثورة .

إن هذه هي الصيغة المقابلة للصيغة التي ابتكرها الريحاني في حقل الكوميديا ، فهو الآخر قد نقد الأغنياء وأعلى شأن الفقراء ، ولكنه حرص ، بالمفاجآت الخرافية ، وخبطات الحظ على أن يحصر مشكلة الفقراء والأغنياء في مستوى الأفراد وحدهم . وحين حاول الخروج عن هذه الصيغة في مسرحية: «الجنينة المصرية» تعرض هو الآخر للمصادرة بأدى ذى يد .



يبقى أن نقول إن الميلودراما الاجتماعية قد كسبت شيئاً بذاته من أولاد الفقراء ، وهو التعرض المباشر لقضايا المجتمع على النحو المتقدم وفي الحدود التي فصلتها آنفاً . ولولا أن المؤلف أراد أن يرضى كل الناس ، وأن يقدم الفرجة والميلودراما ، والدرس الاجتماعي ويرضى الفقراء ولا يغضب الأغنياء غضباً ذا بال ، لكان لأولاد الفقراء شأن آخر .

الفصل الثامن

«شقة للإيجار»

والثورة الشاملة

يشعر عزت في مسرحية: «شقة للإيجار» ، التي كتبها فتحى رضوان عام ١٩٥٩ ، بشعور غريب على مجموعة الأبطال الذين نظرنا فيهم حتى الآن . يشعر أنه لا يصلح لدور البطولة الذي اختارته له الأحداث . يحس بالثورة ، وضرورة الثورة ، ولكنه يحس كذلك بأنه عاجز عن أن يكون قائدا لهذه الثورة . وهو لهذا في مركز حرج حقا .

يقول لمحاميه حين يلتقيه في الحبس «لم يعد ممكناً أن أعود إلى سابق حياتي: خمر ونسوان وكابريهات وجرسونيرات . وليس ممكناً أن أكون فيلسوفاً ومصلحاً . أنا ممثل هزلى في المجتمع ، أعتاد الناس أن يضحكوا على مستحيل أن أمثل دوراً جدياً» .

ويقول للفتاة اعتدال ، بائعة الهوى ، التي قضى معها ليلة القبض عليه ، وقد جاءت هي الأخرى تزوره: «كلامك معى نور حياتي .. كنت نصف سكران عندما بدأت تتكلمى . كلمتين ثلاثه قلبونى .. غيرونى كنت باسكر لأنسى الكلام اللي قلتيه . ولولا أن البوليس جاء لعدت الى أصلى . كان لا بد أن أنساك وأن أعود إلى أصلى . إلى الحياة التي عرفتھا . كنت أكرهھا ، أكرهھا ، أحياناً ، ولكن لم يكن هناك حياة أخرى يمكن أن أعيشھا . أنا لم أعمل في حياتي عملاً ، لم يستفد منى أحد» .

والمصيبة في هذا كله . أن عزت ، وقد ذاق حلاوة الوعي بحقيقة ما حوله ، وأدرك كم هي عظيمة تلك الثورة التي دعت إليها المنشورات التي ضبطت في شقته - يحس في أعماقه أن الحلاوة لا بد ذاهبة . لأنه ليس كفواً لها . لقد سرق - لأيام معدودة - دوراً شريفاً وعظيماً هو دور

الثائر وكاتب المنشورات، ولكنهم سيفرجون عنه حتماً، بعد أن يتبينوا حقيقته. وسيخرج ليبحث عن شقة جديدة للإيجار، يتخذها كرات للملذات.

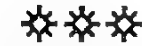
وحين تقول له اعتدال ان هذا غير ممكن يرد قائلاً: ما هو الممكن؟ أن أبقى ثائراً؟ أن أولف منشورات؟ أنا أجهل كيف يكتب الناس كلمتين لهما معنى. فأنا محكوم على أن أعيش في الفراغ.. أنا برىء لسوء حظي من المؤامرات برىء من الأفكار.. برىء من كل عمل صغير نافع.

وكان عزت قد رسم لاعتدال صورة الحياة التي عاشها قبل أن يصطدم بها، وبالمشورات:

- .. في ليلة واحدة كنت أبعثر ثلثمائة جنيه. لم يكن هذا ذنبى. فقد وجدت المال والفراغ والشباب. وجدت الجميع تحت أمرى. كنت مدللًا من والدى حتى مات. ومن أمى حتى ماتت، ثم من زوجتى وأولادى وأصدقائى. أنا رجل فى الظاهر. طفل فى الحقيقة.

وتسأله الفتاة: وزوجتك وأولادك، وبيتك؟

فيستول في مرارة: هذه الأشياء فى حياة مثلى زينة. فكما ان لى سيارة وعزبة وجارسونيرة، لابد أن يكون لى أولاد.. ذكور وإناث.. ولكن أراهم وكأنى أفرج على أشياء فى فتريتى.



يذهب عزت إلى شقة استأجرها فى آخر الفصل الأول لتكون عش غرام، ويقضى مع اعتدال ليلة تبدأ حمراء وتنتهى نهاية مثيرة. تحكى له البنت قصة مزوقة عن حياتها، وكيف أنها تتهن ببيع الهوى لثرى أخوة لها فى الجامعة لا يعرفون من أمرها شيئاً. وتؤثر القصة فى عزت فيسكر حتى يفقد الوعي، فحين يفيق، يكون وعى آخر، قوى وصارم ولا يرحم قد أخذ بخناقه: إنه مجرم، وذنب اجتماعى، ينهش لحم فتاة مسكينة فى مثل سن ابنته. ويحاول أن يخفف من وخز ضميره، فيعرض على البنت عشرين جنيهًا. ويحس نحوها بشعور فريد: لقد أصبحت فى نظره ابنة له، فهو يقبلها كما يقبل الوالد ابنته. ولكن اعتدال ترفض ماله وعواطفه معاً، فى احتقار. وترى فيها مجرد رغبة فى هضم لقمة جسدية دسمة، أكلها فى ليلته الماضية، كى يعود لمثلها فى لياالى قادمة. وتكشف له عن أن قصتها مزوقة ومختصرة، من أجل تزجيده البضاعة، وتعتزف بأنها سرقت منه - وهو سكران - جنيهات عشرة. غير أن عزت لا يأبه بهذا كله. لقد حفر الفتاة فى نفسه مجرى عميقاً، وفتحت عينيه على حقيقته.

وحين يكبس البوليس الشقة، وتهرب الفتاة، ويسمع عزت صوت ضابط البوليس الشاب وهو يقرأ واحداً من المنشورات السياسية التى ضبطت فى المكان، يفتح أذنيه وعينيه وقلبه جميعاً لصوت عذب يطرح لسماعة طرباً واضحاً صوت يقول: «ان أنصاف الحلول لا تنفع. لا يجدى الترميم فى بناء تداعى وتهياً للانهيار، لا يثمر الترقيع فى ثوب تمزق ولى، واستحق أن

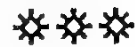
يكون فى عداد الخرق التى أهلكها الزمان. «لا بد من عمل أصيل، يتناول البناء من أساسه، لا بد من ثورة. نعم ثورة. اسمعوا جيداً أيها المواطنون. كل شىء تهيأ لهذه الثورة. وكل شخص يستعد لها. والأمة بأسرها تنتظرها فالثورة هى العلاج. والثورة هى الأمل. والثورة هى الطريق».

هنا لك يلتحم الوعي الاجتماعى بالوعي السياسى فى نفس عزت، وتبرز مشكلة لا حل لها عنده: الثورة ضرورة، وهو ليس ثورياً. فماذا يفعل؟

يرأس جمعية خيرية كبرى، يحاول بها أن يصلح ما استطاع، ولكنه لا يلبث أن يتبين عقم المحاولة. بل يحس كذلك بأنه يشارك فى جريمة كبرى، عن طريق نشاطه الخيرى هذا، فهو فى الواقع لص بين لصوص، كلهم يستغل الخير التماساً لنفع شخصى.

قال له المنشور من قبل: «إن أنصاف الحلول لا تنفع» وما هو ذا قد تورط فى حل من هذه الحلول التوفيقية. والنتيجة؟ هباء. بل أسوأ من هباء. مشاركة فى محاولة فاشلة لدعم البناء المنهار. ولا يبقى أمام عزت إلا أن يتوه فى غمار الرومانسية والسنتمنتالية. أن يبحث عن براءة السابقة، قبل أن تلطشه أمواج الثورة، وقبل أن يدرك البعد الحقيقى لأفعاله: «كنا فى الماضى مجموعة من الحيوانات، تعمل بوحى الغريزة، ما نريده نطلبه، وما نستطيعه نعمله. نتهاش كما تتهاش الكلاب. فإذا شبعنا وارتوت نفوسنا، عدنا أصدقاء.. لم يكن بيننا واحد يفكر فى الشهرة، أو يدفع صاحبه ليخطف منه شيئاً. حتى لو تنافسنا على امرأة جميلة، كنا نحس أنها تضحك علينا جميعاً.. فنعود كما كنا أصدقاء. «أريد أن أتحور. أن أرتد صبيهاً فى ثوب الصبيان». وإلى أن يحدث هذا، يتجرع عزت سم العمل. يرهق نفسه به حتى ينسى أنه يدور فى دوامة، وأن أى صعود أو مضى إلى الأمام لا يعنى رقياً أو تقدماً.

وينهى عزت المسرحية وهو يردد - كالمثوم - عبارة قالتها اعتدال، يرددها ويود لو كان فى مكانه أن يصدقها: «سيعيش كل منا متحرراً من نفسه. متحرراً من الماضى باحثاً عن أمل جديد».



كما رأينا هذا بطل من نوع جديد. إنسان مرهف الحس شديد النقاء، ما أن يصطدم بالحقيقة حتى يبهره نورها، فلا يعود يقر له قرار. انه ينخلع انخلاعاً من طبقة الوسطى، ويفقد انتماءه لها، ويرفض أن يعيش على الخطوط القديمة. وهو فى الوقت ذاته عاجز عن أن يتبع النور الجديد. وهذه نهاية غير مؤدية لأنها لا تحسم شيئاً، غير أنها أفضل بكثير من النهاية التى وضعها فتحنى رضوان للمسرحية لدى تمثيلها، حين جعل عزت ينتفض الى الحركة الايجابية إثر رصاصة طائشة تعيبه من مسدس حاول به بمدوح - حبيب اعتدال - أن ينتحر.

هنا لك يقرر عزت أن يندفع إلى العمل، ويصدر صحيفة ثورية. تكون منبراً لكل من لا

يقنعون بأنصاف الحلول، ويسعون إلى ثورة شاملة. إن هذه النهاية تهدم شخصية عزت من أساسها، وتفقده مبرر وجوده كشخصية. ذلك أن القيمة الحقيقية لعزت هي في هذا الاخلاص الشديد لكل ما يراه أو يحس به. وهو قد أحس بوضوح بعقم الحلول الجزئية.

وأدرك بقوة أنه لم يعد منتصفاً لطبقته، وأنه في الوقت ذاته عاجز عن العمل خارج هذه الطبقة. عاجز عن التصدي للعمل الثوري. ومن ثم تأتى حيرته وضباعه، وهما ركيزتان أساسيتان في بناء شخصيته، لا تقدر رصاصة طائشة وتطور مفاجئ، على تحويله عنهما.

لكل هذا، أفضل أن أناقش عزت داخل إطاره الأصلي: بطلاً حائراً، معذباً بين عالم قد تهدم وعالم آخر لم يبدأ فيه البناء. إن هذه الحيرة هي التي تحببنا في البطل، لأنها شاهد على طبيعته الأصيلة، كما أنها حقيقة تاريخية كبرى. فليست الطبقة الوسطى هي التي تستطيع أن تقود ثورة شاملة، وهي التي تعثرت قبضتها - أكثر من مرة - على ثورات سابقة. ومن ثم فإن أفراد هذه الطبقة إن كان بهم إخلاص كإخلاص عزت، يشعرون - لا مفر - بالحيرة، والعجز، ثم ينتهون إلى متاهات الرومانسية، والتعلق بأمل غامض في التحرر من الماضي والنظر إلى المستقبل. ومن ثم أيضاً، لا نستغرب أن نتحدث المسرحية عن أفراد الطبقة الوسطى بقناعاتها المختلفة، ثم يسقط من الحديث أمثال ممدوح من الثوار الذين انخلعوا انخلاعاً حقيقياً، وراحوا يشتغلون بالعمل الثوري الفعال، مثل التهيج السياسي، وكتابة المنشورات وتوزيعها على الناس.

ذلك موقف يعكس عجز الطبقة الوسطى عن الإيمان الحقيقي بالعمل الثوري وجدواه. ولهذا يختفى ممدوح الثائر ويظهر بدلاً منه سامى، الصحنى الشاب، الذى يحرر الصفحة الاقتصادية في مجلته، بعيداً عن الضوضاء، والذى يجعل كل أمله في الحياة أن ترضى عنه اعتدال وتسمح له بأن يتزوجها.



وقد كان بوسع فتحنى رضوان أن يجعل مسرحيته هذه أكثر فاعلية مما هي الآن لو كان أحسن تضفير موضوعيها الرئيسيين في كل واحد متسق: موضوع العلاقة الإنسانية الاجتماعية التي تربط عزت باعتدال وموضوع العلاقة السياسية التي تربط عزت بالمجتمع.

إن الموضوعين وجهان لشيء واحد، هو الثورة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، الثورة الشاملة التي يدعو إليها المنشور. غير أن الكاتب يعالج الموضوعين في خطين متوازيين لا يلتقيان.

الحدث السياسى الكبير الذى يؤدي بعزت إلى الحبس ويعرض حريته للخطر تنظر إليه اعتدال من بعيد. تنظر إليه نظرة عاطفية صرف. فهذا الحدث يدعوها إلى أن تكن لعزت عاطفة مختلطة بين حب المرأة للرجل وحب البنت لأبيها. ولكنه لا يحفزها إلى التفكير في جوهر القضية

التي يسببها جاءت تزور عزت في الحبس. وتظل العلاقة بين الاثنين على المستوى الماطفى احتيائية، حين يسلم عزت «ابنته» اعتدال إلى سامى، ويلج على البنت أن تقبل الشاب زوجاً، وأن تتحرر من الماضى المشين الذى يقف الآن عقبة بين الشابين.

واعتدال تستحق منا أن نلقى عليها نظرة فاحصة، لأكثر من سبب: فهي نموذج يتكرر في أدب فتحنى رضوان المسرحى من جهة^(١) ومن جهة أخرى لمجدها في مسرحية: «شقة للإيجار» تمثل جانباً مشابهاً للجانب الذى يقف فيه عزت. إنها - مثله - تصطدم بحقيقة ما، فتبهز هذه الحقيقة روحها هزة كبيرة تجعلها تفتيق من الغيبوبة الاجتماعية التي يفرضها عليها وضعها الدليل.

تفاجأ اعتدال «بعميلها» عزت وهو يعرض عليها مبلغاً كبيراً لقاء ليلة الأمس - هو عشرون جنيتها. وضعتها في حقيبتها في صمت. وترد اعتدال على هذا الهجوم غير المتصور بهجوم حاد، تحاول فيه تفسير مسلك عزت تفسيراً يحط من شأنه، وينتزع من المنصة العالية التي صعد اليها بعمله الكريم.

اعتدال: أنا عارفة انت تأثرت من الحكاية اللي حكيتها لك وأنا سكرانده. أنت صدقتها، فزعلت وشريت وكثرت من الشرب. عايز تنسى احتقارك لنفسك ولأنك عملت واحدة زى بنتك وكانت زميلتها في المدرسة، عملتها مومس - تصورت بنتك في نفس الموقف. تصورتها في الصبح بعد ليلة مقندلة مزقة، قد أيدها علشان تاخذ الثمن، انت عايز تريح ضميرك. عايز تتصدق على الجيفة الى قدامك بالعشرين جنيه دول (تقذف بالعشرين جنيه في وجهه وتقف متفعله) أنا أرفض يا سيدى هذه الشفقة. أرفض أن أكون تسليتك بالليل بشكل، وتسليتك بالنهار بشكل آخر. أنا بالليل وسيلة لامتع جسدك. وفي الصباح وسيلة للترويح والتسرية عن ضميرك. يا سيدى لقد بعثك جسدك. اعطنى الثمن المتفق عليه. الثمن الذى يعرفه أمثالك من الرجال الذين يتخذون منا وسائل لتجميل حياتهم وجعلها مقبولة ومسلية.

غير ان هذا التفسير التقليدى والواقعى لمسلك والاب اللذة الليلية لا ينطبق على عزت، ولا يوهن من عزيمته، ولا يغير من الشعور الإنسانى الودود الذى أصبح يحسه نحو اعتدال.

وحتى حينما تغشى له سر الجنيحات العشرة المسروقة وحتى حين يكس البوليس الشقة ويتعرض الجميع للخطر، تظل اعتدال وسلامتها شغل عزت، فهو يجرى وراءها بالعشرين جنيتها ويقول في هدوء عجيب: «ما يهيكيش خدى فلوسك وانزلى. انزلى على مهلك. رينا معاك». ولا تجد اعتدال ما تفعل سوى التوقف لحظة، ثم تقول وقد أغمض عليها الأمر: أما راجل غريب.

(١) في مسرحيته: «مومس تزلف كذاها»، «وعدة ليلة آخر اللب»، مثلاً.

ومن تلك اللحظة حتى نهاية المسرحية تدخل اعتدال في دوامة من الحيرة والاضطراب -
تبتعد عن كل مظاهر البهرجة في الملابس والزينة، وتتكلم بصوت وقور وحزين. ويعذبها ماضيها
ويلج عليها، فتصر على أن تسمى نفسها «الموس» وتجد في ذلك عزاء كبيراً وسلوى، كما
يقول المحامي الشاب شفيق لعزت. ثم لا تستطيع من بعد انفصالاً من الرجل الذي أحدث في
حياتها كل هذا التغيير. وتظل محيرة بين أن تحبه كرجل أو كوالد. وتمنعها هذه الحيرة من قبول
الحياة الجديدة التي يعرضها عليها حبيبها سامي. إنها تصر على أنها ماض لا سبيل إلى الفرار
منه. وقد أصبح سامي جزءاً من حياتها - هذا حق - ولكنه جزء من ذلك الماضي الذي لا
مستقبل حقيقي أمامه.

وتنتهي المسرحية واعتدال مشرفة على التمريض في مستشفى مسطرد، ولكنها لا تسمح
لنفسها - أبداً - بأن نفسى أنها كانت مومساً.

أهو نوع من تعذيب النفس، والرغبة في التكفير؟ ربما. ولكن السبب الأعظم هو أن
التصاقها الأقوى بالرجل الوحيد الذي أحبه - عزت - قد كان وهي بائنة هوى. ولن يتكرر هذا
الالتصاق أبداً من بعد. لا يمكن استعادته إلا في الخيال. وفي الخيال ترى اعتدال نفسها
مومساً وإلى جوارها عزت. ومن ثم تتمسك بذلك الخيال الذي تسميه ماضياً لا فرار منه.



تتحرك اعتدال على المستوى العاطفي والاخلاقي وحسب وتفسر ظاهرة البغاء على أن
سببه - أساساً - نوع من الشره يصيب الرجال. فيجعلهم يلغون في لحم النساء كما تلغ الكلاب
والقطط الضالة في أكوام النفايات.

وهي لهذا لا تفعل شيئاً بالذات على سبيل الثورة على وضعها المهين في المجتمع. كل ما
تفعله هو أن تأخذ وضع النمرة المتحفزة بازاء عملاتها. ترفض أن تخدع «بوحايدهم» كما تقول
لعزت، وتسخر من كرمهم - إن أبدوا كرمها - وتسرقهم وهم سكارى كلما استطاعت. وحين
يصيبها شيء من الوعي «تنظهر» على المستوى الأخلاقي، ولا تثور. إنها أقل رعباً من
«رجلها» عزت، ولكنها في الأساس متشابهان. كلاهما لا يستطيع أن يحيا إلا في نطاق
الطبقة التي ينتمي إليها، وكلاهما عاجز عن الثورة.



يستعين فتحي رضوان بسمات «يلودرامية واضحة لكي يجعل موضوعه الجاد هذا أكثر
تأثيراً في نفوس قرائه ومتفرجيه. يستعين بالخطب الرنانة الحارقة يسندها إلى بعض شخصياته
(عزت واعتدال أساساً) في المواقف الملتهبة وقد بنا بعضها. ويستخدم الأسرار يهتك عنها
الستر فجأة في المواقف الحادة ثم يعقبها بمفاجأة حزبية على النحو التالي:

اعتدال: (يعلو صوتها وهي تعدو نحو المقعد الذي ألقت عليه حقيبتها) أنا حرامية
... أنا حرامية ... حرامية ... حرامية. (بانفعال عنيف جداً) أنا سرقتك امبارح وانت
سكران. خدت منك عشرة جنيه ... أهم (تفتح الشنطة وتخرج ورقة ذات عشرة جنيهات
وترميها في وجه عزت). انده البوليس ... البوليس. البوليس. (يدخل عبد المغيث
مضطرباً)

عبد المغيث: بوليس ... بوليس ... كبسه جامدة.
عزت: (مأخوذاً ولكنه من شدة الصدمة لا يتحرك ولا يتفعل) بوليس؟
اعتدال: (منتبهة) بوليس؟ انا لازم أهرب ... أنا ان مسكونى رحت في شربة مية.
(تتجه نحو عبد المغيث) اخرج منين؟
عبد المغيث: من سلم الخدامين ... سلم النجاة.

غير أن هذه المفاجأة المثيرة لا تلبث أن تتمخض عن مفاجأة أكبر وأشد إثارة: يدخل ضباط
البوليس، ويتبين عزت لشدة دهشة - انهم ليسوا من بوليس الآداب:

عزت: حضرتك بوليس من ...
الضابط: من القلم السياسي.
عزت: (مأخوذاً) قلم ... سياسي ... ليه؟
الضابط: مش دى شقتك؟
عزت: (مندهشاً) وهى شقتى من اختصاص البوليس السياسي؟ (يدخل ضابط ومعه
أوراق ويدخل معه بوليس ملكى يحمل آلة طباعة رونيو)
الضابط الكبير: دول ايه؟
الضابط الشاب: منشورات وآلة رونيو.
عزت: منشورات ورونيو ... دول كانوا فين؟
الضابط: اتفضل معانا نفتش بحضورك. ده اجراء قانونى ومن حلك.
عزت: (يبدأ ينهار) من حقى؟ منشورات ورونيو فى الشقة؟

وينتهى المشهد والضابط الشاب يقرأ المنشور الذى تتفتح على وقع كلماته روح عزت
المغلقة.

ومن فن الميلودراما أيضاً نجد التحول المفاجئ الذى يصيب الشخصيات. وهذا التحول
إن كان أقل حدة في الشخصيات الرئيسية: عزت واعتدال، فهو في الشخصيات الصغيرة من
أمثال المحامي شفيق يبدو واضحاً. لا يكاد عزت يحادث المحامي بضع دقائق، حتى يتحول
المحامي من موقف المحتج على تصرفات عزت إلى المعجب به أشد الإعجاب.

المحامي: (متأثراً) أنت رجل عظيم ... إنت انسان.
وقد مر بنا أن عزت نقى السريرة إلى درجة كبيرة. وهذا النقاء المفرط هو بعض سمات

الشخصية الميلودرامية. وهو في «شقة للإيجار» لا يقتصر على عزت، بل يمتد إلى سامي. الذي كان أفقر عملاً، اعتدال، والذي دس في يدها خمسين قرشاً مرة، وأعطاهما عقداً وورقة بها اسمه مرة أخرى. وفي المرتين لم يمسه قط. والذي ذهب يبكي على قبر أمها بكاءً مرّاً.

والتصرفات التي تتقلب بين النقيض والنقيض هي أيضاً من مميزات الشخصية الميلودرامية. ونحن نلاحظ وجود هذا التقلب في عزت الذي يضحك تارة ويبكي أخرى في موقف واحد، ويبدو كأنما قد أصيب بجنون، على حد وصف المؤلف له في المشهد التالي:

عزت: هنا مصر... تجد أشكال وألوان من البؤس والقرص. تجد مرضى ومسؤولين. تجد معتمدين وآدميين بلا أعراض (يضحك في حالة عصبية) والله، والله، والله (بصوت عال يدل على شدة الانفعال والهياج) والله الحكومة هي التي تهتك الأعراض، ولا فيش بوليس آداب يسكها. زملائي في السجن لكي يعيشوا يجب أن يبيعوا أعراضهم. لكي يجدوا لقمة عيش، أو نفس سيجارة، أو قطعة حلالة طحينية، لابد أن يتنازلوا عن هذا الذي تسمونه يا حضرات المشرعين والمحامين والمؤلفين (عفاف) الرجال والنساء والصبية، ومع ذلك فهم أنظف وأشجع وأصرح مني ومنك (يشده من مقدم سترته بعنف) هؤلاء يريدون أن يعيشوا، وهم يعيشون في مرج عجيب، ولو هددك فقر كفقرهم ليلة واحدة لانتحرت. لأنك جبان. لأنك رعديد. لأنك متعلم وفكر (يصدق على الأرض في حدة).

وإلى جوار هذا التقلب بين العواطف المتناقضة في المشهد الواحد، وما يصحبه من نبرات خطابية هي أيضاً من سمات الميلودراما، نجد في عزت نوعاً مبالغاً فيه من احتقار الذات، هو كذلك من بضاعة الفن الميلودرامي:

عزت: ... لقد سجننا هنا بوصفي إنساناً. وكان من الواجب أن أسجن بوصفي حيواناً ... ع الشفخانة ... يالله أرم. زبالة (في انفعال شديد) أنت يا سيدى لا تدري كم اتعذب حين أجد هنا السعادة التي أجدها من قبل، ومع ذلك لا أحسن أنها من حقى ... الناس يحترموني ... والحقيقة أنني كلب. كلب. كلب نجس. (يعاوده الانفعال) ع الشفخانة ... ع الشفخانة (يقف كمن يصوب بندقية في الهواء) اضرب. اضرب. وعلى عريضة الكلاب. (تدمع عيناه، ويعلو صوته وينخفض في اضطراب شديد ثم يجلس ويخرج من جيبه منديلاً:

كما يستخدم المؤلف مؤثرات ميلودرامية بعينها مثل: حكاية أم اعتدال التي قوت مستورة بفضل الجنيحات الثلاثين التي سرقت ابنها بعضها واستحقت البعض الآخر كأتعاب.

ومع هذا فإن «شقة للإيجار» ليست ميلودراما خالصة وإنما هي من النوع الذي نسميه: «درام» أو دراما بورجوازية، وهو لون من التأليف المسرحي يعالج المشاكل الاجتماعية علاجاً زاعقاً، رناناً، ويستعين بالميلودراما والكوميديا معاً، على نحو ما نجد بالفعل في مسرحية: «شقة للإيجار».

وجدير بالذكر أن النظرة العطف التي ينظر بها الكاتب إلى اعتدال وقضيتها هي أيضاً من تقاليد «الدرام» وذلك منذ أن نظر الكاتب الفرنسي إميل أوجييه (١٨٢٠ - ١٨٨٩) بعين العطف إلى مومس اسمها كلوريندا، في مسرحية «المغامرة» وجعل وجودها كله يتغير بعد أن تقع في غرام^(١).

على أن استخدام فتحي رضوان للكوميديا في مسرحيته يثير بعض المشاكل الفنية من ناحية البناء والمضمون معاً. ذلك أن الفصل الأول بأكمله مكتوب في لون الكوميديا الانتقادية. مكتوب ببراعة كبيرة وخفة ظل ودراية بأحوال الناس تجعل قراءته أو مشاهدته متعة واضحة. غير أنه يكاد يكون مسرحية في فصل واحد، مستقلة تماماً تقريباً عن جسد المسرحية، بحيث يسهل حذفه وقمضه بمفرده على أنه وحدة فنية قائمة بذاتها. وفي الفصل الرابع يخصص الكاتب مساحة مفرطة الطول لكشف أحوال الجمعية الخيرية التي رأسها عزت، والابانة عن انتهازية أعضائها جميعاً.

وقد كان في الامكان أن يعبر الكاتب عن هذا كله في مشهد قصير أو مشهدين، ثم يدع تيار الأحداث الأصلية في المسرحية يمضى خالياً من الكدر. كان في إمكانه أن يفعل هذا بسهولة لولا أن موهبة للنقد الاجتماعي الكوميدي تلح عليه دائماً، وتغلبه على أمره في أحيان غير قليلة.

والواقع أن الكوميديا الانتقادية هي أقوى أسلحة فتحي رضوان المسرحية، كما تشهد بهذا هذه المسرحية، - وبدرجة أكبر - مسرحية «المحلل»، التي يبدو فيها في أحسن سمت.

ومن ناحية المضمون يحول هذا الكم الكبير من الانتقاد الكوميدي بين الكاتب وبين التركيز على موضوعه الرئيسي، والنظر العميق في داخل البطلين: عزت واعتدال. ومن ثم يعرض الكاتب نفسه عن هذا النظر العميق باستخدام أساليب التصوير من الخارج، مثل الميلودراما والخطابة والكاريكاتور. على أن هذا كله لا يحول دون اعتبار مسرحية «شقة للإيجار» واحدة من أكثر مسرحياتنا، احساساً بمشكلة هذا الوطن الكبرى: حاجته إلى تطور جذري شامل، يقتلع الفساد من أساسه ويضع مكانه أساساً لبناء جديد. وربما كانت «شقة للإيجار» هي أول مسرحية مصرية تعانق موضوع الثورة الشاملة وضرورتها هذا العناق المخلص الحساس



(١) وقبل هذا نظر الألماني كوتزيو نظرة متحررة إلى المرأة التي تزل فمناها حق الثوبة والعودة إلى طريق الشرف.

الفصل التاسع

«الدخان»

والثورة المستحيلة

فى مسرحية «الدخان»، التى كتبها ميخائيل رومان عام ١٩٦٢ يقول البطل حمدى لأخته جمالات:

- بصى، (يشير الى آلة كاتبه سوداء فى ركن الغرفة برعب) شايقة الماكينة السوداء القديمة دى اللى من أيام سيدنا نوح؟ دى العدو اللى لازم أحاربه، كل يوم، وكل شهر، وكل سنة، لغاية ما أموت. جمالات، ده العدو اللى لازم أحطمه وأقتله. (يندفع نحو الآلة بسرعة خارقة وينقض عليها. جمالات تجرى وراءه فوراً) دون كيشوت، أنا دون كيشوت القرن العشرين.

وكان دون كيشوت هذا قد دخل معركة وراء معركة مع أعداء كثيرين. مع أبيه، ومع الشركة التى يعمل فيها كاتباً على الآلة، ومع العالم كله، فعاد من هذه المعارك جميعاً مثقناً بالجراح.

يتلفت حواليه فى غرفته، فلا يجد صورة أبيه، وإنما يجد صورته هو، فيقول لحسنية، زوجته التى كتب عليها كتابه من شهور طويلة ولم يدخل بها بعد:

- شلتى صورة أبويا؟ لو كان هنا كان رماك من الشباك. (يغمض عينيه).

حسنية: (يبرود) بس هو موش هنا.

حمدى: هيه. أقسم بالله انا حاسس انه قاعد قدامى. (يضغط على اسنانه. يجلس).

وتسأله حسنية: يتحبه للدرجة دى.

فيرد: ما ... اعرفش. ليه ما تقوليش باكرهه للدرجة دى ... كان غيبى ومغرور. وعلى قد ما كان بيقرأ كان يكره المعرفة كراهية الموت. قال حازم زوديك التجارة الثانوية علشان تساعدنى فى البيت. قلت له ودينى ثانوى زى ولاد الشارع وأنا اساعدك فى البيت. قال لا - قلت له كلمة صغيرة، قلع الحزام وادانى علقة.

ويقول حمدى لأخته جمالات: يوم ما لمجحت أبوى ادانى ثلاثة صاغ وبعتنى عند ثابت بك فى العتبة عشان يشحتنى المصروف زى كل شهر، وقال لى، قلله انك لمجحت يدك البقشيش. بقشيش. سألنى الكلب التركى على النتيجة، قلت له لسه ما طلعتش. خط ايده فى جيبه وطلع الاثنين جنبه وادهم لى ونده السفرجى وقال له، خد الولد عشيه فى المطبخ. أبويا كان راجل منافق.

وتحتج جمالات، وتستعطف حمدى، لأن الوالد - على كل حال - قد مات. فيقول:

أنا باحبه زيك ويمكن أكثر منك، لأنى باعطف عليه كمان. بس النهاردة أنا معلق فى مشتقة، واللى معلق فى مشتقة ما يقدرش ينافق ولا يكذب ولا يجامل.

من أجل هذا كره حمدى أباه، فهو منافق، وحمدى صريح. والوالد مستخذ، وشحاذ، وحمدى مفرط الاحساس بالكبرياء شديد الاحساس بالمعرة. كيف يكذب، ويتسول ويأكل فى مكان الخدم من أجل جنيها؟ وهو يعطف على والده، رغم الكره الذى يكنه له، لأنه يعرف سر تسوله. ولكن المعرفة لا تكفى. فقد كان حمدى يود لو كان والده مثله - متحدياً، لا يخضع لشيء فى الأرض أو السماء، لا ينسى، ولا يطرف فى وجه الحقيقة، ولا يقبل أن ينزل عن فكره واحساسه:

حمدى: ... خذت الكارت ورحت الشركة وتعينت بعشرة جنيه. وسألت قالوا لى كل سنة تزيد نص جنيه. وإن انبسط منك المدير ان شاء الله يخليك بمية. ودخلونى على المدير علشان يتفرج على. وبص لى من فوق لثحت ... خنزير قاعد على مكتب. جلنظ عمره ما قرا كلمة مكتوبة. واللحم على صدره بالطن. وأفندية لابسين حرير على اليمين والشمال. قبل ما اوصل مكتبه قال لى امشى. وكهرت الراجل والوظيفة عمى. كنت اطلع من الشركة جرى. لو شفتينى وأنا باجرى يتهى لك ان انى سارق سريقة. وكنت كل يوم وأنا رايح الشغل اتقى الاقيها اتحرق والا جات لها مصيبة ... وحسيت بفزع غريب ...

احس حمدى بفزع الانسان المرهف الشعور، الذى يرى عجلة المجتمع تتحرك صوبه فى سرعة لتمسك به وتضغطة، وتضعه فى الخانة. تحوله من انسان يكتب على الآلة، الى آلة تكتب على الآلة.

حمدى: اكتب ... اكتب ... اكتب ... خبط يا حمدى بصوابعك العشرة على الماكينة. اكتب. ما تفكرش انت بتكتب ايه، والا بتكتب ليه - هات صوابعك وتعال. ارمى مسخك فى

الزبالة وتعال. انت بتاخذ ماهية علشان تكتب بس.

وعبثا حاول حمدى أن يبحث عن هدف يشغل به، ويعوضه عن الخواء والروحى والفكرى الممض الذى يلاقيه فى الشركة. نال التوجيهية، وانتسب للجامعة، وتخرج فى قسم الفلسفة، ومازال الفراغ هو هو:

حمدى: قالوا لى على السجابر. على الملاهى. الخمر والهلس والقمار، الكل جريته ولقيته كلام فارغ. موش هو ده اللى أنا عاوزه. لغاية ما وقع فى ايدى كتاب وقريته. وياريتنى ما قريته أه. كان اسود اللى قريت فيه الكتاب ده.

ويسأله أخوه فتحى: كان عن ايه؟ (الحظة)

حمدى: كان عن الله.

قرأ حمدى الكتاب وفقد إيمانه. نسى كل كلمة فى الكتاب ونسى إيمانه أيضا. ومن ثم أخذ يدور فى دوامات من الشقاء الروحى لا تنتهى:

حمدى: وفجأة لقيت نفسى وحيد وتايه ... فى عالم كله أشباح، وكل حاجة فيه مصيرها الموت والاندثار. ناس وبهايم وطيور كله. كله...

فقد حمدى إيمانه الدينى والاجتماعى، أخذ يواجه المجتمع والعالم كله عاريا، أعزل. وهنا اكتشف المخدرات. ومنذ أن تعاطى الحشيش فى الشركة مع صديقه الشاعر، لم يستطع أن يخرج من أسار المخدر. دخن الحشيش، وأكل الأفيون، حتى أصبح خرقه بالية، وميتا على قيد الحياة. وأضحى أمله الأكبر أن ينتقم من الناس ومن العالم، ومن كل من دفعوا به الى هذا المصير. أقسم أن يفعل المستحيل كى يتخلص من سم المخدرات ويعود الى دنيا الناس ليقتص لنفسه:

... خارج على العالم تانى زى الوحش العالم الحقيقى اللى طول ما انت ماشى يدك أوامر. اليس بدله وكرافته وقميص. اشتغل. ما تسكرش وما تقعدش على قهوة. وما تلعبش قمار. وما تروحش للستات البطالين. وما تكلش كل يوم كباب. ووفر قرش لليوم الأسود. التجوز راجر لك اودتين، وخلف عيال واشحت بيهم. نافق واكذب وجامل وأزعى تقول الحقيقة. العالم سلبنى حريتى وسحق شخصيتى. وعلشان ألحج لازم أكون زى كل الناس التانيين.

هذا هو لب المشكلة. حمدى لا يريد أن يكون كغيره. انه مختلف حريص على الاختلاف. انه فرد وفوضوى ثاثر على الوضع الاجتماعى، وثاثر بدرجة أكبر على الوضع الانسانى بأكمله، على الانسان كحيوان، لا مفر له من الاجتماع والانتظام فى أسرة، والتضحية بأفضل ما عنده فى سبيل الجماعة. ثاثر على الزواج والانجاب، والسجن فى غرفة أو غرفتين. ثاثر على كل ما يحول الصخرة ذات النتوء فى شخصيته الى زلطة ملساء ترقد فى قاع المجتمع الآمن.

وكون ان هذه الثورة مستحيلة لا يفت في عضد حمدي على الإطلاق. وماذا لو كانت مستحيلة؟ لن يساوم. ولن يهادن. ولن يركع. تركته أخته جمالات. أخلص أفراد أسرته له. ليكن. وقالت حسنية، زوجته، إنها لن تتركه ليكن أيضاً حتى لو تركته هي الأخرى فلن يتغير الامر:

لأن القضية قضية الانسان والتحدى. قضية الوقوف ضد كل استبعاد. استبعاد الأفيون للانسان. استبعاد القوة للانسان. استبعاد اللذة للانسان.

وتنتهى المسرحية وحمدي واقف وحيدا، يتحدث الى الجمهور.

- مفيش حل وسط. ما فيش حل وسط. أنا واقف فين وفي صف مين؟ (بحزن عميق) ما فيش حل وسط (يتجه الى الجمهور) وأنا والله ما ساومت ولا خضعت. انا كنت بابحث عن الايمان. كنت بدور على هدف. (يكاد ان يبكي) وأنا حلاقى هدف. (يبكي) لازم الاقوى هدف. لازم الاقوى هدف. (ينهار ويركع على الأرض) لازم الاقوى هدف. لازم الاقوى هدف.



غير أن حمدي لن يجد هذا الهدف الذي يتحرق اليه، إلا إذا عرف إجابة السؤالين اللذين طرحهما وتركهما بلا اجابة. « أنا واقف فين، وفي صف مين؟ ».

وكانت قد عرضت له فرصة للاجابة على السؤالين، يوم استمع في كهف المقطم الى القصة العجيبة التي رواها رمضان، تاجر الحشيش: قصة مصطفى البكري، المسجون السياسي المسلول، الذي رفض، رغم بدنه المنهار، أن يقعد القرفصاء مثل باقي المسجونين، وتحدى الاومباشي الرذل ولم يأبه لضربات السوط الذي يحمله، ورفض رفضاً قاطعاً أن يتنهار.

وقد تهلل حمدي لهذه القصة وأثارت في نفسه ثورة مكبوتة، وأعانته على تحدى رمضان، ومشروعه الظالم، القاضي بأن يتزوج من زينب، المعلمة وتاجرة المخدرات، التي كانت تبيع عن رجل تتخذه ساتراً لتجارته. غير أن قصة مصطفى الكبرى لم تفعل أكثر من هذا. لم تعن حمدي على أن يجد هدفاً، أو أن يحدد انتماء. لم تنقذه من ثورته المستحيلة بأن تصوب نارها نحو الهدف الأجدر بالهجوم: فقره، ووضعه الاجتماعي المسحوق، وضرورة العمل من أجل التخلص منها، بدلاً من اضاعة الوقت في الخطب المتناقضة، وأكل الأفيون.

وقد كان حمدي خليقاً أن يفعل هذا، فإنه رغم حديثه عن دون كيشوت في داخله، ورغم دفعه لثورته من الحدود المعقولة- الاجتماعية والاقتصادية- الى الحدود التي لا يبلغها أحد. الثورة على الوضع الانساني ذاته، رغم هذا كله، فإنه شديد الاحساس بالوضع الاجتماعي.

يسمع الحديث الوقح الذي صدر من فؤاد، خطيب أخته جمالات، والذي أعلن لها فيه أنه

لم يحبها قط، وإنما وضعها على ميزان القباني، كما يفعل الجزار، وجعل في الاعتبار سنّها وجمالها وشهادتها ومرتبها والبيت الذي تعهدت شديد الاحساس بالوضع الاجتماعي.

يسمع حمدي هذا الحديث، فيكتفم غضبه إلى حين يلقي فؤاد من بعد فيطرده من البيت طرداً، رغم احتجاج جمالات.

حمدي: (هائجا) اطلع برا. أنا سمعت كل كلمة قالها لك. جمالات تتوزن على القباني يا كلب؟ ... (برقة لجمالات) انا سمعت كل كلمة قالها لك ... جمالات ... زعلانه على ايه؟ على حيوان عايز فضية ونحف؟ الاصناف دي لازم ما تخشش أي بيت. لازم تنظره من العالم كله.

وتعود جمالات إلى الاحتجاج، وتدفع بأن الناس كلهم هكذا، وأن على المرء أن يقبلهم كما هم، لأنه مضطر الى العيش معهم. فيصيح حمدي بانفعال شديد:

موش ممكن. أبدا. أنا سمعت كل كلمة قلتها له. ويومها حسيت انك آله بالنسبة لي. لأننى طول عمري ما قدرتش أعمل اللي عملتيه. لأننى شفت في حياتي غلط كثير. العالم مليان غلط. وأنا لو كنت طلعت على الناس وشتمت ولعنت وتفتيت على كل الحاجات الغلط اللي باكرها وموش عاجباني، ولو كنت قلت للغطان انت غلطان، وما خفتش منه ولا من اللي حايجرالي، لو كنت عملت كده لا كنت شريت حشيش ولا أكلت افيون. ولا بقيت في الحاله اللي أنا فيها دلوقت.

ولكن حمدي لا يفعل، برغم هذا الوعي الواضح بالأسباب والمسببات، وبرغم المعرفة التامة بأن الثورة إن لم تصبح عملاً، فلا مفر من أن تنحط الى سخط عاجز وغضب مضيع.

ماذا، يا ترى، يكون السبب في قعود حمدي عن العمل؟ أهى أعصاب مريضة، دائمة الاحتياج، لا يجد صاحبها مقرأ من المخدر ليتمتع بلحظات من الهدوء؟ أهو التواء نفسى، يجعل حمدي يتشبه بأخته جمالات ويعرض عن زوجته حسنية؟ هل العجز الجنسي الذي يشكو منه بعد الإدمان هو نتيجة للمخدر أم عرض سابق عليه؟

منذ الطفولة وعلاقة خاصة تربط حمدي بجمالات: ينامان على سرير واحد، ويضحكان معاً، ويتساران، ويقرأن كنوز الكتب التي وجداها في الصندوق الأسود المغلق. ومن أجل حبها لحمدي، تقطع جمالات علاقتها بزوجها فؤاد، وتطرده من البيت، ثم تذهب لتعانق حمدي بالكلمة والفكرة، وتعرض عليه أن يعلمها شرب الحشيش، كي يدخنا من بعد سوياً. ويحاول حمدي أن يدخل بزوجه حسنية، فيفشل فشلاً مزرئاً، ويحس طول الوقت أن عيني أمه تطلانا عليهما من وراء الدولاب. فهل هو التواء نفسى آخر، وارتباط مريض بالأم، لا يستطيع حمدي معه أن يلتحم بسواها؟

يقول حمدي لتاجر الحشيش رمضان، وقد تمكنت رأسه الأنفاس:

أول ما مسك الجوزة في ايدي، والا أحط حته أفيون في بقى، الاقى جوز عيون واسعين، ما فيش أحلى من كده. يقعدوا باصين لى وما يتكلموش. والنظرة كلها حزن واستغاثه. ولو دفنت نفسى تحت سبع أرض، لو هريت واستخببت ورا اليم، ومهما كلمتهم، مهما زعقت، والا شتت، ابدا ما يتكلموش. والا يزعلوش. قدامى. قدامى.

ويسأله المعلم رمضان: ان عملت حاجة بطالة فى واحدة ست وسبتها؟

وهو سؤال فى المليان. غير أن حمدي ينكر هذا انكارا باتا. أى ذنب، إذن يطارد حمدي؟ حبه لأمه؟ حبه لأخته؟ فشله فى أن يحب زوجته؟ هذه الایحات موجودة كلها، ولكنها غير مجسدة. لا تعدو أن تكون ایحات يلقى بها الكاتب القاء فى جسم مسرحية، ثم لا يطورها، ولا يختار بينها. بل انه أحيانا يأتي بما يناقضها.

فحمدي «يحب» أخته، ولكنه يتنى من صميم قلبه لو تزوجت، لأنه يحمل همها بأكثر مما يحمل هم نفسه. وهو عاجز عن أن يدخل بزوجه، ولكنه يتمنى لو استطاع أن يدفن نفسه داخلها. وهو متعلق بأمه، ولكنه يشور فى آخر المسرحية عليها، ويحملها وزر ما وصل اليه من شقاء.

وهذا الاضطراب والتناقض هو سر العجز الذى يصيب المسرحية، فيجعلها حاطة على الأرض، غير قادرة على التحليق على ما فيها من أشياء كثيرة طيبة. حمدي - كما يراه المؤلف - هو دون كيشوت، الذى يدخل معارك وهمية مع نفسه ومع الناس. نصف المجنون الذى يتوزع موقفنا ازاءه بين الضحك منه والأسى له. عاشق الجمال الذى يبحث عنه دون جدوى وإن كان البحث ذاته هو أثمن ما يحصل عليه. وهو الثائر الرومانسى الذى يصير على أن يبلغ أقصى الحدود - سخطاً على الأرض ومن فيها وما فيها، وعلى الوضع الانسانى كله، بل على الكون وما حوى. وهو الفوضوى الذى لا يقر أى نظام، الذى يقف ضد كل نظام وضد كل حكومة. وهو الثائر الاجتماعى الذى يرى الشر وسببه، ويعرف طريق الخلاص منه.

حمدي هو كل هؤلاء، وليس أياً من هؤلاء.

ذلك أن ميخائيل رومان لا يختار له وضعا واحداً يقر عليه، ويتطور من خلاله الى بطل مقنع، محدد الابعاد مستدير الشخصية. من هنا جاءت استعانة رومان بالميلودراما، كى يسد بها الثغرات التى تركها عجز الكاتب عن اختيار دور معين لبطله.

ومن أمثلة المشاهد الميلودرامية فى المسرحية، ما يدور قرب ختام المشهد الأول من الفصل الثانى - حين يلح فتحي على أخيه حمدي الحاحاً شديداً كى يترك المخدر، ويتهمه بالجبن، ويصرخ فى وجهه أنه قد أحرق حياته - حياة فتحي - قبل أن تبدأ هذه الحياة، ثم يصفعه من بعد،

وينفجر باكياً ويترك الغرفة. وهنا يواجه حمدي نفسه بكل بشاعة موقفه:

حمدي: (يقف وكأنه حيوان حبيس فى قفص، فى موجة عنف متزايدة) الله... وبعدين؟ أمى، اعمل ايه؟ أروح فين؟ أروح منكم ومن نفسى ومن العالم كله؟ الله، وكل يوم، كل يوم. وموت مفيش (هامساً) حا أقتله - (يعلو صوته بسرعة) حاقتل الكلب اللى حطم حياتى. الكلب اللى جاب الحشيش والافيون والحقن لغاية البيت. حا أقتله، الكلب رمضان. (يندفع خارجاً من الباب الخلفى ويعود على الفور جارباً وفى يده سكين طول سلاحها على الأقل ثلاثون سنتيمتراً. ويعود وهو شاهر السكين فى يده، كمن يستعد للظعن).

الأم: (أول ما تراه) يا أمى!

حمدي: (يندفع وهو شاهر السكين فى يده من الغرفة الى الصالون الى باب الشقة. يجده مغلقاً بالمفتاح. يعود بسرعة هائلة الى الغرفة وهو يصيح) المفتاح فين؟ المفتاح فين ياكلاب؟ (يشد ادراجاً من المنضدة فتسقط على الأرض. يدفع بعض الكتب فتسقط أيضاً). المفتاح فين؟ (يندفع من باب الغرفة الخلفى وتسمع أصوات اصطدامه بالأشياء فى الخارج مع صيحاته) المفتاح خبيته فين ياكلاب؟ (يعود مندفعاً الى امه، ولا زالت السكين فى يده) هاتى المفتاح حالا أحسن ادبحكم كلكم. هاتى المفتاح حالا.

وتضطر الام الى إرشادة الى مكان المفتاح، فيندفع خارجاً ثم يعود بعد أن يسقط على الأرض ويصيح والسكين لازالت فى يده:

الليلة حا أخلى الجبل دم.

وتكاد تتركز السمات الميلودرامية كلها فى شخص حمدي، ومن بينها التخبط بين المواقف المتناقضة، والنزعة الى الخطابة، والعواطف العنيفة الحارقة. وذلك كله تعويضاً عن حقيقة ان البطل لا يقوم قويا على قدميه، فهو محتاج الى عكاظات ومساند مختلفة.

على أن هناك شخصيات أخرى تنتمى بوضعها وتركيبها الى عالم الميلودراما الفسيح، مثل رمضان، تاجر المخدرات، الذى يمثل الشر الخالص فى المسرحية، وإن خفف من ظلام صورته أنه يعطف - دقائق - على ذكرى المناضل السياسى مصطفى البكرى، وأنه يوضح أنه، هو بدوره، جزء من سلسلة متصلة من القمع والاستغلال، هو يضطهد حمدي ويأقى عملائه، وهناك من يضطهده هو، ومن يضطهد من يضطهده، الى آخر سلسلة المعلمين الذين يتحكمون فى مملكة الجبل وتجارة المخدرات.

يأتى رمضان ومعه صبيه سيد، لزيارة حمدي فى بيته ومطالبتة بالتأخر. ويقول حمدي - معتذراً - انه كان يبحث عن رمضان وأنه لم يجده فى المكان المعهود.

رمضان: ما كناش هناك. المباحث قالية البلد، ومهيجة علينا الخلق. حضرت الفلوس؟

حمدي: لا. لسه.

رمضان: آمال كنت بتدور علينا ليه؟

حمدي: وطى صوتك يا عم رمضان، احسن ماما تسمعك.

رمضان: (بازدراء) ماما؟ انا ماما بتاعتى ماتت من زمان.

حمدي: عم رمضان، اعمل معروف ادينى نص قرش على الحساب، وبكره الصبح الفلوس كلها تكون عندك.

رمضان: متين؟

حمدي: حا استلف من واحد صاحبي. فيه ناس عندهم فلوس كتير ما لكش دعوة.

اديني نص قرش علشان اعرف البس واتزل واكلم الناس. وحياة أبوك.

رمضان: الله؟ وحأ تجيب فلوس متين؟ دا انت عليك عشرين جنيه.

حمدي: حا استلف. باقولك حا استلف. فيه ناس لى عليهم فلوس.

رمضان: مين اللى يسلفك؟ وانت اترددت من الشغل.

حمدي: لا. لا. انا واخذ اجازة.

رمضان: لا يا شيخ. اترددت بالتلاتة .. وسالف من الشركة ٦٣ جنيه. والهنك حاجز على المكافأة. انت فاكركنا مواشى؟ (يمسكه من خنقه) اسمع يا واد يا وسخ، بكره الصبح تكون العشرين جنيهه عندي. والا أقطع خبرك ولا أخلى الدهان الأزرق يعرف سكنك.

حمدي: بكره؟ خليفها يومين والا تلاته على ما اتدبر.

رمضان: لا اتدبر الليلة. (لحظة) امك ما عندهاش حاجة كده والا كده؟

حمدي: حاجة كده والا كده؟ يعنى ايه؟

رمضان: قرشين محوشاهم للكفن والطلعة، والا حتة صيغة.

حمدي: موش ممكن ترضى تدينى حاجة.

رمضان: ما تخدهاش. اسرقها.

حمدي: (بغضب) اسرقها؟ مستحيل.

رمضان: (ينقض عليه) اسمع يا ابن الكلب. انا باخذ الفلوس دى وادبها للمعلم الكبير. ولو تأخرت عليه يوم، حكومتك كلها ما تقدرش تحمينى. فاهم؟ حانديج واندفن فى المقطم ولا مين درى ولا مين سمع. ادفع ١٥ بدال عشرين. وأنا اكلمك. واللييلة على كل حال احنا مستنيينك ...

غير أن هذه «عينه» فقط من شخصيات العالم السفلى نجدها فى منبتها الطبيعي، وعلى أتم حرية فى المشهد التالى لهذا، - المشهد الثانى من الفصل الثانى - وتدور حوادثه فى مملكة المهريين فى جبل المقطم. وهو مشهد مكتوب بواقعية ومعاناة، وحرارة شديدة، ويعتبر أنجح مشاهد المسرحية على الإطلاق. ومع هذا، فإن الأثر النهائى له يوضع فى حساب الميلودراما، نظراً لما يحتويه من إثارة شديدة، ومن شخصيات فطية فى معظمها، ومن تحول مفاجئ.

يصيب البطل حمدي، عقب استماعه الى قصة مصطفى البكرى.



يبقى صحيحاً بعد هذا، مسرحية «الدخان» محاولة جادة ومخلصة لعرض مشكلة هامة من مشاكل مجتمعنا، وهى شعور أفراد من الطبقة الوسطى الصغيرة، نالوا ثقافة عاليه فى ظروف بالغة الصعوبة، بأنهم محرومون، ومضيقون، ومسحوقون تحت وطأة نظام اجتماعى ظالم:

فتحي: لو كنت حر صحيح، لبطلت المخدرات من زمان.

حمدي: (يقاطع بحدة) ليه ابطلها؟ ليه ابطلها؟ رد.

فتحي: (يرتج عليه) ليه؟

حمدي: رد على، ليه ابطلها؟

فتحي: لأنها ... تقتلك.

حمدي: (مندفعاً) فى داهية. مين أنا؟ وايه انا؟ وايه اللى حا يحصل للعالم لو مت؟ ما فيش. أنا فى السوق ثمنى خمستاشر جنيه. المدير بتاعنا جاب واحد خواجه يفرجه على الموظفين. وشافنى الخواجا باكتب على الماكينة، سلم على وانبسط. ضحك المدير وقال له. ده بياخذ خمستاشر جنيه. بص له الخواجا وقال له خمستاشر جنيه؟ رخيص خالص. ايوه، أنا رخيص خالص.

والكاتب يحس احساساً مرهفاً بجوهر المشكلة وأن كانت قلة خبرته - هذه هى مسرحيته الأولى - قد جعلته يغفل عن مبدأ هام من مبادئ الخلق الفنى، وهو أن الفن اختيار أولاً، وأنه ليس كل ما أحسه الكاتب أو ما عاناه أو ما سمعه أو ما قرأه - على قيمته الذاتية - أهل لأن يصب فى وعاء العمل الفنى، وإنما يوضع فى هذا الوعاء ما يقتضيه المقام.



خاتمة

ميلو دراما بلا مخدرات

والآن وقد استعرضنا بعضاً من جهود كتابنا لتطويع الفن الميلودرامي لخدمة قضايا المجتمع، ننتقل الى شيء من الحكم على فن الميلودراما عامة. ورغم أننا تحدثنا في هذا الكتاب عن الميلودراما في القرن التاسع عشر وحسب، فلا ينبغي أن يفهم من هذا أن ذلك القرن قد أنشأ الميلودراما من العدم. ذلك أن الميلودراما توجد في تراث العالم المسرحي والروائي من عهد اليونان على الأقل. ففي المسرح، نجد في أعمال الاغريق يوريبديدس سمات ميلودرامية واضحة. هناك النزعة الى الخطابة، والاتجاه الى الشيء المروع المثير للغثيان، كما في مسرحية، «باخوس وأتباعه»، حيث يصف يوريبديدس مقتل الملك بينثيوس والتمثيل بجثته بعبارات قد يقف لها الشعر من الفزع ولكنها لا تنتمي الى التراجيديا:

أحدهم حمل ذراعه
وآخر رفع قدماً له عليها الصندل، لا يزال،
وضلوعه نزعت منه وهي شذرات مختلطة،
وأخذت كل يد مخضبة بالدماء
تتقاذف لحم بينثيوس غدواً ورواحاً.

هذه الروح الخطابية وذلك الفزع أصبحتا في مسرحيات الروماني سينيسكا^(١) أهدافاً

(١) لوسيوس أناطوس سينيسكا - ولد حوالي العام الرابع قبل الميلاد واضطر الى الانتحار عام ٦٥م.

أساسية. فقد صنع ذلك الكاتب لنفسه صيغة مسرحية تحتفى بمنظر سفك الدماء - تقدم القتل على المسرح إذا كان تقديمه يشير الفزع.. فإن هون هذا التقديم من شأن القتل لجأ الكاتب الى وصفه دون تمثيله بعبارات رنانة طوفانية، تتولى بنفسها خلق الفزع المطلوب.

وعلى هذا أصبح الوصف والخطابة والنقاش والفزع عناصر أساسية فى مسرح سينيكا. وإلى هذه العناصر أضاف الكاتب عنصراً آخر هاماً هو عنصر الانتقام. وهذه العناصر كلها هى جزء من بضاعة الميلودراما فى بعض أطوارها. وقد أثر مسرح سينيكا على دراما عصر النهضة عامة تأثيراً فاق حدود التصور، وظهر هذا الأثر واضحاً فى المسرح الانجليزى فى مسرحيات كيد ومارلو وانتقل أيضاً الى شكسبير. كما أن الميلودراما تظل بمفاجأتها المدهشة فى أكثر من مسرحية من أعمال موليير.

أما فى مجال الفن القصصى، فإن أعمالاً مثل ألف ليلة تحفل بكل عناصر الميلودراما، من كنوز وطلاسم ومدن مسحورة، وجان يحرسون الكنوز، وفرسان يتحدون الموت لإنقاذ الجميلات، ومبارزات بالسيوف والرمح، ومغامرات فى البر والبحر يقوم بها ملاحون شجعان الى آخره. ومعنى هذا كله أن الميلودراما قد كانت بيننا دائماً، وأن شيئاً ما فى هذا الفن قد اجتذب الناس عبر القرون المتوالية.

ما هو هذا الشيء؟

إنه فى حالة الميلودراما الدرامية: قدرتها على أن تحمل محل التراجيديا فى اعتبار عامة الناس، وتخلصهم من الفزع ورهبة الدم بتمثيل الفزع واهراق الدم أمامهم - نوع من الكثاريسيس الشعبى كما قال بنتلى.

وفى الميلودراما البورجوازية والشعبية خاصة، هو القدرة على تحقيق المستحيل ولو فى الخيال.

وهو أيضاً النبرة التفاؤلية التى تنبنى عليها الميلودراما، والتى تحقق الأمل بمجرد الرغبة فى تحقيقه، والتى تلوى عنق الأحداث دائماً كي تحصل على النهاية السعيدة. وهو - كذلك - ما تتمتع به الميلودراما من قدرة طفولية على التحرر من الواقع. وهى قدرة نفرح لها كثيراً، وتقبلها فى أعماقنا راضين، مهما كان احتجاجنا عليها على مستوى العقل الواعى.

إن شيئاً داخلنا يهش حين نرى البطل وقد أنقذ فى اللحظة الأخيرة، رغم المؤامرات المطبقة عليه، ولا نبالى كثيراً أن يكون هذا الانتقاذ مجافياً للمنطق، أو حتى منافياً له. (١) وحين تنجح البطلة فى الحفاظ على شرفها، رغم السجون والشهيد بالقتل، يرضى شئ - ما فى نفوسنا، لأننا - فى أعماقنا - نحس للشرف أن يبقى، وللمظلوم أن ينجو من الظالم مهما كانت الظروف.

(١) قارن ما نشره به من نشوة لدى انتقاذ ما كهيث فى «أوبرا الفقير» لجون جاي.

وكون أن هذا يتم على غير المستوى الواقعى والمنطقى، لا يقلل من فرحتنا فى شئ - لأن متفرج الميلودراما هو أشبه الناس بمتفرج الرسوم المتحركة.

تجعل لنا الرسوم المتحركة المستحيل واقعاً، وتحررنا من ضغط المنطق اليومى وصرامته وتدعونا الى أن نعيش دقائق فى عالم كله ممكن، وليس فيه شئ - يتعذر على التحقيق. فيفرح الصغار والكبار معاً بهذا العالم.

والشئ ذاته يحدث فى الميلودراما.

وقد رأينا فى رواية «قصر اوترانتو» كيف أن صورة أحد الأجداد تخرج من إطارها ويتحرك الشخص المصور فيها ويطلق تنهيدة عميقة ويشير إلى واحد من الأحياء بأن يتبعه. كما رأينا نقط الدم تسقط من أنف قتال لواحد من الأجداد هؤلاء..

وهذا الخيال الميلودرامى هو جزء من الخيال الذى يعتنقه فن الرسوم المتحركة. فكثيراً ما ظهرت الاشخاص المصورة فى تلك الرسوم وهى تتحرك خارج اطاراتها، وكثيراً ما تحركت التماثيل فأضحكتنا وألقت الرعب فى قلوب شخصيات الرسوم الأخرى - وكثيراً ما سقط الناس من حائق، ولم يصيبهم أذى. فالتحرر من المنطق والواقع إذن هو بعض المزايا التى تحبب الناس فى الميلودراما، كما تحببهم فى الرسوم المتحركة.

ويلحظ القارىء فيما سبق أننى اعتبرت بعض العيوب التى وجدها ايرك بنتلى فى الميلودراما مزايا لهذا الفن لا نواقص فيه. ومن هذه العيوب ما أسماه بنتلى مجافاة الواقع، والفنتازية الحشنة، والرغبة الملحة فى أن تنتهى الأحداث نهاية سعيدة. غير أن هذه إنما تكون عيباً فى العمل الميلودرامى الضعيف، وهى ترتد مزايا إذا ما اتخذت وسائل لتزجية رسالة تقديمية أو إنسانية واضحة.

وقد نظر بنتلى نفسه إلى هذه «النواقص» هذه النظرة المزدوجة. (١) حين قرر أن الفانتازيا الحشنة أفضل بكثير من الواقع القسى الذى يعيش فيه المسرح المعاصر. وأن المجافاة فى الميلودراما مقصودة لذاتها وأنها ليست عيباً تنزلق اليه. وأن الصدفة الكبيرة موجودة فى أرفع ألوان التراجيديا، كما هى موجودة فى الميلودراما، وأنها لا تسبب بالضرورة خللاً فى جسم

(١) رغم أن نظرة بنتلى للميلودراما هى أكثر اتساقاً وأقل تناقضاً من نظرة ويلسون دبشر لها. فان بنتلى يعكس فى ثنايا كلامه شيئاً من الحيرة التى تتناوب رجال المسرح جميعاً بازاء هذا الفن. إنهم محبسون بين الاستخفاف به وبين التقدير لما يمثله من امكانيات جماهيرية كبيرة. وإلى جوار هذا، فان للعمل الميلودرامى منطقاً خاصاً، ما أن تسلم به حتى تجد نفسك مشدوداً الى تتبع الأحداث المثيرة التى يحفل بها العمل ما يجعل من العسير حقاً على كل محب للمسرح أن يمتنع نفسه من الانجذاب الى العروض الميلودرامية. وهذا الموقف المزدوج ليس مقصوراً على فناني المسرح ودارسيه، بل هو يمتد أيضاً الى المتفرجين، الذين يتوزع وقت العرض المسرحى عندهم بين الاهتمام والاستخفاف، ثم لا يستطيعون أن يمنعوا أنفسهم من الحماس والتصفيق فى المواقف المثيرة.

وبعض أساليب الاستخدام الطيب لهذه المزايا - التي تهدد بأن تنقلب - في أى وقت - إلى نواقص، هو أن تبحث لها عن موضوع مناسب وإطار مناسب، أن تبحث طويلاً حتى نعثر للفانتازيا الخشنة على نغمة مناسبة تقول للمتفرج، تعال استمتع بهذا العالم الفنتازى الغريب، ولكن لا تضع فيه، ولا تظن أنه بديل من الواقع. استمتع وتعالك نفسك - تفرج وأنت صاح (١) وأن نكتشف للمبالغة والخطابة حداً ونبرة واضحة تقفان عندهما. وأن نفتش عن أسباب عميقة تختفى وراء الشكل الاتفاقي الظاهر الذى تبديه الصدف الكبيرة.

وهذا هو ما فعله برنارد شو فى « تلميذ الشيطان »، ويرتولت بريشت فى « أوبرا بثلاثة ملليمات ».

ففى مسرحية « تلميذ الشيطان »، يستخدم شو كل حيل الميلودراما التقليدية، من إثارة بالغة، وخطابة زاعقة وشخصيات غمطية، ووصية لميت تتلى على ورثته وتحمل معها المفاجآت، وحرب وضرب، ومحكمة وهروب وانقلاب مفاجئ - فى الشخصيات من الخير الى الشر وبالعكس. بل ويمضى شو قدماً فينقذ بطله من حبل المشنقة، بعد أن التف هذا الحبل حول رقبته بالفعل. يستخدم شو كل هذه الأدوات التقليدية استخداماً مزدوجاً، يجمع بين الاحتفاء بالميلودراما والتندر بها ويبدو كمن يقول، نعم هذه هى الميلودراما التقليدية، ولكن، انظروا كيف أطوعها لخدمة الأهداف التقدمية والآراء الناضجة. ذلك أن بطل المسرحية، ديك دراجون، هو الشرير المزوهر بشره الذى تعرفه الميلودراما. ولكنه بعد هذا يختلف فى فهمه للشر. فهو يرى أن الأشخاص القميين الذين يعيشون فى عبادة شكلية للخير هم الاشرار الحقيقيون بينما هو فى جوهره خير، وإن خرج على العرف والتقليد وشكل العبادات. هذا البطل « الشرير » يناضل عساكر الانجليز الذين يحتلون بلده نضالاً نشيطاً، وينقذ شخصاً آخر من الموت بأن ينتحل شخصيته، ويرفض أن يقع فى غرام زوجة ذلك الرجل رغم اغراء الزوجة له. فواقع الأمر أن أفعال ديك دراجون كلها خير، وأن بدا هو للناس شريراً تقليدياً.

وبهذا يفيد شو من شكل الميلودراما المثير للحماس والقادر على تحجيد الناس، فى الدعوة إلى كراهة الاستعمار البريطانى، وفى التنديد بتفاق « الأخيار » وفى شجب التصرفات الرومانسية، وفى بث فكرة أن الخير ينبغي أن يقصد لذاته، وليس لأن العرف يرضى عنه أو أنه يحمل معه جائزة من الأرض أو السماء. كما يعالج فى الوقت ذاته موضوعه الأثير لدية وهو مسافة الخلف بين القول والعمل، أو عجز الحالمين عن العمل وقدرة العاملين على بلوغ الأهداف،

(١) قارن بين قولى هذا وبين ما يقره بنتلى عن الميلودراما، أثناء فحصه للتراجيديا فى كتابه، « حياة الدراما »، بول الناقد، تقوم الميلودراما على خلق قدر معين من القلق لدى عملائها. قدر معين لا تتعداه وفى سبيل هذا، تلجأ الى المبالغة بين المتفرج وبينها. عن طريق الاماكن الغريبة التى تجرى فيها الاحداث، والاسلوب غير الطبيعى الذى تدور به، وبهذا تكون كمن يقول للمتفرج اطمئن. فنحن لا نقصدك أنت.

فهذا شو قد حدد للفانتازيا الخشنة النغمة المناسبة، وقال لمتفرجه بالفعل، تفرج وأنت صاح. وحد من شأن المبالغة والخطابة، بأن جعل الفكر المتألق والضحك الحلو يتسابان فى غضون المسرحية فيلطفان من حرارة الميلودراما ويخفان من غلواتها.

وفى مسرحية، « أوبرا بثلاثة ملليمات »، يصل بريشت بطريقة أعمق وأذكى وأدعى الى السخرية إلى الأهداف الثلاثة التى ينبغى أن تكون نصب أعين من يريدون استخدام الميلودراما استخداماً واعياً وصحياً.

إنه يأخذ من مسرحية جون جاي، « أوبرا الفقير »، أساسياتها (١)، ولكنه يتخذ من التحولات ما يجعل الميلودراما فيها تجرى فى حدود آمنة. فهو ينجح فى العصور على النغمة المناسبة للفانتازيا الخشنة - النغمة التى تقول للمتفرج، استمتع وأنت صاح. وذلك حين يجعل بيتشام يقول للمتفرجين وهو يهد لظهور يد المصادفة الكبرى التى تنقذ ماك هيث فى اللحظة الأخيرة من حبل المشنقة: ستستمعون الآن كلكم، (بلى كلكم، فان الصوت بالفعل عال) صوت الرحمة وهو يعطى العدل علفة فظيعة إنما هذى مجرد أوبرا، وستفيض عليكم بالمتعة، لا نبخل فهذا رسول الملكة يدخل راكباً.

ويدخل الرسول الملكى بالفعل حاملاً معه بشرى العفو عن ما كهيث.

وبهذا نتقبل المفاجآت التى تتم - فيما يقال لنا صراحة - فى عالم الأوبرا - عالم الفنتازيا وشبه الاحلام. غير أن بريشت لا يتركنا طويلاً مخدرين بهذا العالم، فهو لا يلبث أن يطلع علينا بالتفسير القوى والعميق والواقعى، لهذه المصادفة الكبرى. إن الملكة لا تعفو عن ماك هيث وحسب، ولكنها - أيضاً - ترفعه فوراً الى مرتبة النبلاء، وتجري عليه معاشاً سنوياً قدره عشرة الاف جنيه.

ولماذا؟

لم يقصر بريشت فى تبين أن ماك هيث هو جزء من نظام عام يقوم على اللصوصية.

(١) فى « أوبرا الفقير »، (١٧٢٨) التى كتبها جون جاي، (١٦٨٥ - ١٧٣٢) بناء على رغبة صديقه الشاعر والكاتب الهجاء جوناثان سويت، (١٦٦٧ - ١٧٤٥)، يقع اللص وقاطع الطريق وزير النساء الفتان كايث ماك هيث فى قبضة البوليس مرتين. وفى كل مرة تقوم المومسات وفتيات الشوارع بالمساهمة فى القبض عليه طمعاً فى المكافأة التى رصدت لمن يظفر به ثم يمثل ماك هيث للسجن لينقذ فيه حكم الإعدام، ويأخذ يودع أصدقاءه، زوجتيه اللتين تزوجهما واحدة وراء الأخرى، دون علم أى منهما، وأربع زوجات أخريات، بأتين مودعات، ومعهن صغارهن وهنا يحدث ما لم يكن متوقفاً. فان رعاى لندن يتظاهرون من أجل ماك هيث مطالبين بالعفو عنه، يدعوى أن الفقير ينبغي أن تترك له حرية الانحلال الخلقى اسوة بالأغنياء. وبالفعل يصدر قرار بالعفو عن ماك هيث. ويعلن أنه من تلك اللحظة سيتخلى عن خطايا الأغنياء دون حماقاتهم، وأنه سوف يختار من زوجاته واحدة فقط - هى بوللى - يجعلها زوجة وحيدة له.

وحين يتعرض لص شجاع ومحبوب وبطل مثله لخطر ما، فلا بد أن يندفع النظام كله الى انقاذه، حفظاً لسلامة النظام، وعملاً بالمبدأ القائل، الكلب لا يعض كلباً مثله.

ثم أن ماك هيث لم يكن مجرد لص، بل لقد خدم جيش بريطانيا، وساعد الاستعمار على إرساء دعائمه في الهند وغيرها من البلدان الضحايا. ويعمن بريشت في السخرية من الوضع كله - من الملكة ومن نظامها ومن العدالة ومن البوليس، ومن ايدولوجيات المجتمع كله، ومن نظرتة الى الدين، حين يجعل ماك هيث يفسر عفو الملكة على النحو التالي:

ماك هيث: - نجاة. نجاة. كنت واثقاً منها. فحين تعم الحاجة اليها، تكون رحمة الله إلينا أقرب.

فهى رحمة الله اذن، أنقذت ماك هيث، وليس النظام الرأسمالى. كأنما هذا اللص، القاتل، الزانى، المزواج يستحق أية رحمة. ثم يعود بريشت ليحذرنا تحذيراً أخيراً. يقول على لسان بيتشام:

«ليس كل يوم يأتى رسول من الملكة. وحال الفقراء سيمى، بوجه عام ... لهذا لا تتحمسوا كثيراً للوقوف فى وجه الظلم. افعلوا هذا فى حدود».

ذلك أن البحث عن العدالة فى مجتمع يرتكز وجوده ذاته على الظلم هو نوع من الانتحار. والأولى تغيير المجتمع من جذوره، وليس محاولة إصلاحه بالطرق القانونية.

ثم يجد بريشت للخطابة فى الميلودراما وظيفة درامية فعالة. إنه يستخدمها بطريقة مزدوجة المعنى ليكشف حقيقة الأوضاع. هنالك تصبح الكلمات الرنانة كالطبل الأجوف أداة لكشف الزيف الذى يعيشه المجتمع.

إن كلمات ماك هيث التالية - بكل ما فيها من خواء - تسقط على الأذن سقوطاً لينا: فتثير السخرية من النظام الاجتماعى، بينما الخطابة فى الميلودراما العادية قد تثير السخرية من الخطيب ذاته، ومن العمل المسرحى، ومن المؤلف بما تحويه من صوت عال ومبالغة غير مقبولة. يقول ماك هيث فى وصف العلاقة الوثيقة التى تربطه - هو اللص - بضابط البوليس براون:

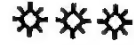
«كنا صديقى الصبا. ورغم أن مد الحياة الكبير قد فرق بيننا - رغم أن مصالحنا الرسمية قد اختلفت - بل قد يقول البعض أصبحت على طرفى نقيض - فقد ثبتت صداقتنا للاختيار. وهذا جدير بأن يعلمكم شيئاً ... نادراً ما قمت - أنا قاطع الطريق البسيط - بعملية، ولو صغرت، دون أن أعطى صديقى براون نصيباً من الإيراد، (نصيباً كبيراً يابرون)، وهو بدوره، ذلك الضابط القادر على كل شىء، نادراً ما قام بغارة دون أن يصلنى منه نبأ بها، أنا صديق صباه، ... وهكذا ... وهكذا».

وفى إطار هذا الموقف الايدولوجى الواضح من مسرحية جون جاي وما تحويه من أحداث، تصبح عيوب الميلودراما أقل أهمية، أو غير ذات بال فى الواقع.

الشخصيات فى «أوبرا بثلاثة ملليمات» فطية كلها، ولكننا لا نأبه بهذا. فالمهم ليس ما داخل الشخصية ولكن ما تقوله وما تفعله من الظاهر. لهذا لا نحتج حين تقوم المومس جينى بالقاء حكمة أو درس مستفاد.

ولا تتململ حين يصبح بيتشام، المستغل الذكى الذى لا تنفذ له حيلة، وسيلة لفتح أعيننا على حقائق الحياة. ونتابع، دون حرج، شخصية قاطع الطريق الجذاب، وزير النساء المفعم بالحياة والشجاعة، والذى تمجده الميلودراما التقليدية، (هنا ماك هيث)، دون أن نسقط الى هوة محاكاته أو رفعه إلى مرتبه الابطال.

ذلك أن الكاتب يقول لنا صراحة. اسمعوا - هذه حكاية تعليمية، المضمون أهم ما فيها من عناصر، وكل ما عداه أدوات. يقول هذا ويعمل بروحى منه. ولكنه - رغم هذا - يحرص على أن يخدم مضمونه بكل ما لديه من وسائل هى ملك للفنان الشاعر القادر، البعيد النظر، المرفه الحس، الشديد الوعى، الذى هو برتولت بريشت. يخدمه بالنكتة، والتعليق، والغناء، والرقص، والسخرية، فيقدم لنا عرضاً مسرحياً شائناً ينبض بالحياة والعلم والفلسفة.



ولعله يكون واضحاً - بعد هذين المثليين من مسرحى شو وبريشت، ما أقصده من الدعوة إلى الاستخدام السليم للميلودراما. فالمطلوب هو أن نستولى على فن الميلودراما، ونستخدمه لحساب الناس، لمصلحة الخير والتقدم. بدلاً من أن نترك سلاحة الفعال يفتك بالجماهير ويضللها.

وقد رأينا فى الفصل الأول من هذا الكتاب كيف أن الميلودراما، فى لحظاتها الصاعدة، قد استطاعت أن تخدم القضايا الثورية والاصلاحية خدمة فعالة حقاً. كذلك وجدنا فى باقى الفصول أن كتابنا المصريين أمكنهم استخدام الميلودراما سنداً حيناً، ووعاء حيناً آخر لمسرحيات جادة، عاجلوا فيها كثيراً من أمراض المجتمع علاجاً قوياً ومثيراً معاً.

كتب إسماعيل عاصم «صدق الإخاء»، ليستنهض هم قوم، بعد الضربة القاسية التى تلقتها الأمة عقب فشل ثورة عرابى واحتلال المستعمرين الانجليز لبلادنا. واغترف فرح أنطون من فن إميل زولا الطبيعى الميلودرامى ليكتب مسرحيته الأخاذة، «مصر الجديدة ومصر القديمة»، وفيها أدان بشدة الاستغلال البشع الذى كان مهاجرو الاوروبيين يعرضون له بلاد الشرق عامة ومصر خاصة. وتطلع عباس غلام ومحمد تينور الى الميلودراما الفرنسية، فأنشأ مسرحيتين تعالجان موضوعين هامين. انفلات الطبقة الوسطى الناشئة من وصاية الاقطاع، (أسرار القصور)، ومفهوم الحرية عند جيل من الاقطاعيين هفا الى العيش فى القرن العشرين

(الهاوية). واستقل أنطون يزك عن الميلودراما الفرنسية، وكتب «الذبايح» بوحى من إبسن، واستطاع أن يقدم لنا فى إطار الميلودراما واحدة من أقوى المسرحيات التى عرفها المسرح المصرى إذ ذاك - عرض فيها لموضوع هام هو: الزواج غير المتكافى - بين مصرى مقيم على قوميته وتراثه، وأجنبية تحاول «تحريره» من هذا كله. واستخدم يوسف وهبى ترسانة الميلودراما كلها لكتابة «أولاد الفقراء» فأنتج مسرحية جريئة ومؤثرة، رغم العيوب الكثيرة التى أشرت إليها. وتقدم فتحنى رضوان بقضية الميلودراما الاجتماعية تقدماً واضحاً، فكان السابق باستخدامها فى علاج الثورة الاجتماعية الشاملة التى كان مجتمع ما قبل ١٩٥٢ يهفو إليها ويحضر لها بعدد من الوسائل. وجاء ممثل للكتاب الشبان هو ميخائيل رومان، فكتب «الدخان»، معالجاً بها موضوع الثورة المستحيلة، وفيها رسم صورة ناجحة ومؤثرة لشباب الطبقة الوسطى الصغيرة، الذين يطحنهم الفقر والخواء الروحى، ويفتك بهم الضياع.

وما فعله هؤلاء الرواد من عشرات السنين جذير بأن يفعله كتاب اليوم بدورهم.

والذى نطمح فيه من هؤلاء الكتاب - الشاب منهم خاصة - هو أن لا يترددوا فى استخدام فن الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يتردد بها عصرنا علاجاً تقديمياً وإنسانياً وأن يوجهوا هذه الأعمال الى الجماهير العريضة - خصوصاً تلك التى تعيش فى الأقاليم والريف، والتى لم يصل إليها فن المسرح بعد.

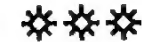
انهم بهذا يخدمون قضية المجتمع وقضية الانتشار المسرحى معاً. فإن أعمالاً ميلودرامية تقديمية المضمون كفيلة بأن تشعل خيال الجماهير، وتقيض على انتباههم قبضاً، وتجعلهم يلتفتون - فى وقت واحد - حول قضايا المجتمع وفن المسرح. بل هى جديرة بأن تجعل المسرح ذاته واحداً من أحداث الحياة التى يلقونها كل يوم، كالزرع والقلع والحرفة والصحة والريح والخسارة.

وإذا كانت الميلودراما قد خدمت المسرح البورجوازى بأن وفرت له كتاباً وخلقت له تكتيكاً، وضمنت له جماهير متحمسة، فإنها - بالتأكيد - قادرة أن تفعل هذا وأكثر منه، لمسرح يوجه لخدمة الشعب، ويعبر عن روحه وآماله.

وستكون هذه بداية لمسرح شعبى فعلى. مجرد بداية.

فلا أحد يدعو - لا الآن ولا فى المستقبل - الى أن يكون كل ما يقدمه المسرح الشعبى هو ميلودرامات. وإنما الذى أدعو اليه بالفعل هو أن لا نتردد فى استخدام الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية علاجاً سهلاً ومفهوماً، وقريباً من قلوب الناس.

على أن نتقدم من هذا الهدف إلى إنشاء أعمال أخرى أكثر عمقاً وأوفر حظاً من الفن المسرحى، أعمال يرضى عنها المسرح ويقبل عليها الناس.



المحتويات

كشف حساب <٧>

الكوميديا المرتجلة

فى المسرح المصرى

إهداء	<١٧>
تقديم	<١٩>
الفصل الأول * تحليل	<٢٥>
الفصل الثانى * نصوص	<٩٥>
فصل : خيانة الأصحاب	<٩٧>
فصل : الصندوق - شامى	<١٠١>
فصل : ملموب الكاس	<١٠٦>
فصل : الجرمجى اشكازى عبده	<١١٦>
فصل : البندوق	<١٢٣>
فصل : النقاش	<١٢٦>
فصل : كامل وأولاده	<١٢٨>
فصل : شكلم وشكلمة	<١٣٣>
فصل : الابن اللقيط	<١٣٦>
فصل : سنبل	<١٤٤>
فصل : الدالين	<١٤٧>
فصل : سعدون رأس الغول	<١٥٢>

الفصل السادس * «الذبايح» ميلودراما ناضجة	<٤٣٧>
الفصل السابع * «أولاد الفقراء» وفقر غير عميق	<٤٤٩>
الفصل الثامن * «شقة للإيجار» والثورة الشاملة	<٤٥٩>
الفصل التاسع * «الدخان» والثورة المستحيلة	<٤٦٩>
خاتمة * ميلودراما بلا مخدرات	<٤٧٩>

مفكرة لدور الأب في فصل : خياطة وخياطة	<١٥٧>
قصة حياة فنان الارتجال : محمد إدريس	<١٦٢>
فصل : باشكاتب الدائرة	<١٦٦>

فنون الكوميديا

من خيال الظل ... إلى نجيب الريحاني

تقديم	<١٦٩>
الفصل الأول * المقامة على المسرح	<١٧١>
الفصل الثاني * بقية الرصيد مسرح الأراجوز	<١٩٣>
الفصل الثالث * مسرح الأسواق والشوارع والأفراح	<٢٠٥>
الفصل الرابع * يدخل يعقوب صنوع	<٢١٥>
الفصل الخامس * موليير على الطريقة المصرية	<٢٣٧>
الفصل السادس * محمد تيمور والكوميديا الانتقادية	<٢٤٩>
الفصل السابع * أرليكينو والبربري عثمان	<٢٦٣>
الفصل الثامن * الريحاني: من الفصل المضحك إلى المسرح الهزلي	<٢٩٥>
الفصل التاسع * الريحاني: الهزل يتحول إلى كوميديا	<٣٣٣>
خاتمة * مولد الكوميديا الجديدة	<٣٥٥>

مسرح الدم والدموع

دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية

تقديم: معركة قديمة	<٣٦٣>
الفصل الأول * التراث	<٣٧١>
الفصل الثاني * اسماعيل عاصم وأول ميلودراما مصرية	<٣٩٣>
الفصل الثالث * فرح أنطون بين الطبيعة والميلودراما	<٤٠٥>
الفصل الرابع * عباس علام مطالب بعرش الميلودراما	<٤١٥>
الفصل الخامس * «الهاوية» وأزمة الاقطاع المصري	<٤٢٧>